

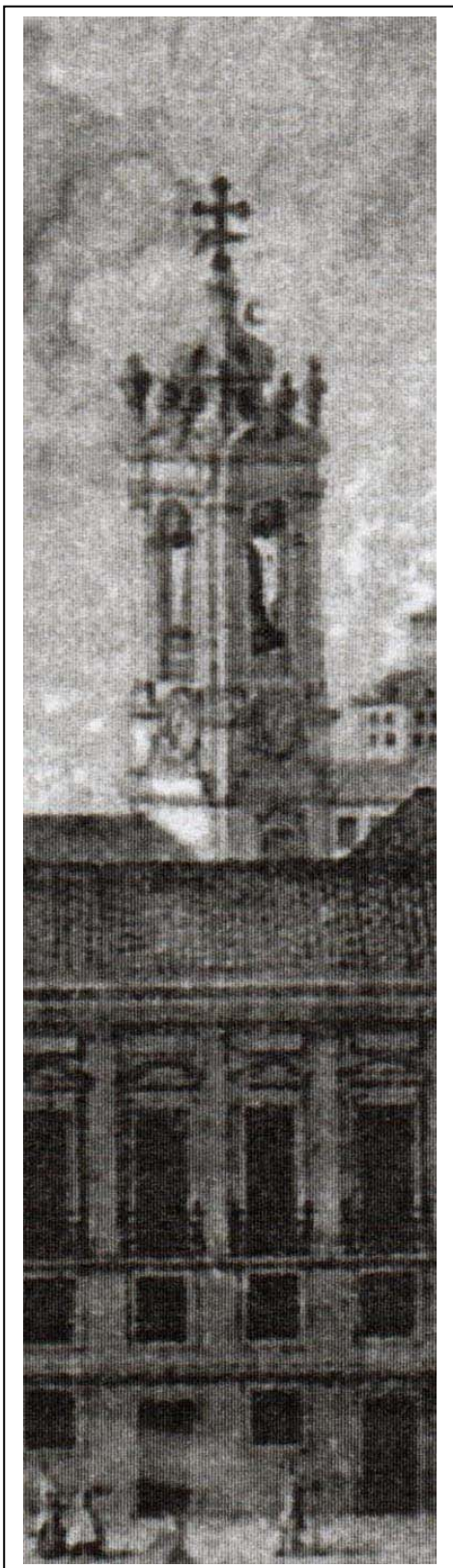
Università degli Studi di Napoli Federico II
Anno Accademico 2006-2007

Dottorato di Ricerca in
Storia dell'Architettura e della Città -XIX ciclo-
Coordinatore: Ch. mo prof. arch. Francesco Starace

GIACOMO ANTONIO CANEVARI
ARCHITETTO
(1681-1764)

Tomo I: L'opera di Canevari a Roma e a Lisbona

Candidato: dott. arch. Filippo Barbera
Tutor: Ch.mo prof.arch. Benedetto Gravagnuolo
Co-Tutor: Ch.mo prof. arch. Francesco Starace



*Quasi cinc'horas contavao
No relógio da Gamenha,
Torre do grao Canavari,
Que lhe ficava fronteira:
Joia que o fatal destroco
Fez que deposta por terra
Fosse por causa de antiga
Baze em que so pedecera.
Que bem que outra vez nao surja
Por invido algum systema,
Nem ja por isso do insigne
Romano a memoria esqueca
Do qual sublime talento
Deixaste Mafra de erecta
Ser: defraudou-te essa dita
Nao sei qual fada perversa.*

De Vieira Lusitano,
O insigne Pintor e Leal Esposo

Introduzione dell'autore

Capitolo I. La voce "Canevari" nei dizionari biografici dal Settecento ad oggi. *Ripetizioni, avanzamenti e giudizi controversi.*

Capitolo II. Il periodo romano e la formazione

Capitolo III. Rassegna di progetti ed opere eseguite a Roma

Il concorso Clementino del 1703

Il restauro della basilica dei SS. Giovanni e Paolo

Il concorso per la Sagrestia Vaticana

L'intervento sulla chiesa delle SS. Stimate di S. Francesco

L'intervento sul palazzo Bolognetti- Torlonia

Il progetto per la chiesa di S. Giovanni in Laterano

Il completamento della chiesa di Sant'Eustachio

Il restauro del portico della Basilica di S. Paolo fuori le mura.

Il progetto dell'Ospedale di S. Gallicano: attribuzioni controverse

Il ciborio di Montecassino: paramenti e arte sacra

Il progetto del giardino dell'Arcadia

Capitolo IV. Alla corte di Joao V re del Portogallo

Le principali opere realizzate in Portogallo

La torre dell'orologio

Il palazzo reale di Mafra

Il Palazzo Correio -Mor a Loures

Il "palacio da Mitra" di Lisbona

La residenza patriarcale di Tojal

La chiesa patriarcale di Tojal

Il palazzetto con mostra d'acqua di Tojal e la Chafariz dos Arcos di Pinteus

L'acquedotto di Lisbona o altrimenti detto delle " Aguas Livres"

Capitolo V. Alla corte di Carlo di Borbone

Il progetto del palazzo di Capodimonte

La controversia col Medrano sulla stesura del progetto.

Analisi dei disegni e delle soluzioni adottate.

Archeologia biblica nei riferimenti assunti nel progetto

Capitolo VI. Il progetto per la sede del nuovo Sedile di Porto (1740-1743)

Il progetto delle Reali scuderie di via Calabritto a Chiaia

Gli interventi sulle chiese di Maddaloni del SS. Corpo di Cristo e dei Cappuccini

Capitolo VII. Il progetto della reggia di Portici

Osservazioni sui disegni per la reggia di Portici

La cappella palatina

L'epilogo, il mistero, la morte.

Introduzione

E' indubbio che nel panorama storiografico italiano la sfortuna critica di Canevari sia stata influenzata anche dalla "voce" del Milizia, contenuta nelle celebri "Biografie degli architetti del XVII e XVIII secolo".

Il Milizia sminuisce l'insieme delle opere dell'architetto romano e accentua l'episodio del presunto fallimento dell'acquedotto di Lisbona, sottolineando l'assoluta incapacità di Canevari nell'adempire con successo all'incarico conferitogli da Giovanni V re del Portogallo, senza riferire che il maestro romano, ben prima del progetto dell'acquedotto delle Aguas Livres, ne aveva già realizzato un altro, quello di Sant'Antao do Tojal, che alimentava due fontane, la "Chafariz dos arcos" nella località di Pinteus e quella annessa al palazzetto reale di Tojal. Queste opere dovevano risultare perfettamente funzionanti altrimenti la corona portoghese non gli avrebbe affidato nel 1731 il progetto per l'acquedotto di Lisbona. L'argomento è stato oggetto di approfonditi studi sia in terra portoghese, ad opera del Carvalho e del Pereira, sia in Italia con le documentatissime ricerche di Paola Ferraris, che hanno invalidato le considerazioni di Milizia.

La presunta cacciata di Canevari dal Portogallo non trova riscontro nemmeno nel testo dell'Elogio Funebre che fu scritto in occasione della morte di Joao V, dove vengono addirittura elencate e celebrate tutte le opere affidate dal monarca portoghese all'architetto romano.

In realtà Canevari andò via dal Portogallo perchè sfiduciato dagli scontri continui che dovette sostenere con il gruppo di ingegneri portoghesi guidati da Manuel de Maia e non perchè espressamente cacciato da Joao V.

L'infelice epigono che "el pintor" romano, come lo definì il poeta Vieira Lusitano in una elegia a lui dedicata, ha dovuto subire per secoli dagli assalti di una critica storica, forse troppo pigra e talvolta frettolosa, viene smentito da questa nostra ricerca che tende a ricostruire l'intera vicenda professionale dell'architetto.

Le notazioni di Milizia furono riprese in molte "voci Canevari" presenti nei dizionari biografici scritti tra la fine del '700 fino ai primi del '900. Queste letture non si allontanano molto dalle notizie e dai giudizi da lui proposti. Bisognerà attendere le pubblicazioni del Carvalho in Portogallo e in Italia la voce di Venditti-Azzi Visentini, nonché le note a margine del saggio sulla reggia di Portici curate dal Santoro nel volume di Pane sulle Ville Vesuviane, per assistere a significativi avanzamenti sulla conoscenza della vita e delle opere dell'architetto romano.

Dal 1970 in poi la ricerca su Canevari si è spostata progressivamente dalla stesura delle "voci" a ricerche dirette ad approfondire le sue opere architettoniche realizzate a Roma, in Portogallo ed a Napoli. Vi contribuiscono numerosi studiosi e storici tedeschi e anglosassoni fra cui il tedesco Christof Thoenes già nel 1971, che analizzò in dettaglio il progetto della reggia di Capodimonte, scorgendovi riferimenti archeologici all'antico tempio di Baalbek approfonditi nel presente saggio; l'inglese George Hersey che illustra la vicenda progettuale e costruttiva di Capodimonte; gli statunitensi R. C. Smith, autore di vari studi sulle opere di Canevari in Portogallo e James Tice che più di recente ha sottolineato l'importanza del rapporto architettura e natura nell'opera di Canevari, con specifico riferimento al progetto del Bosco Parrasio dell'Arcadia; il tedesco Hellmut Hager che ha condotto interessanti studi sul concorso per la Sagrestia Vaticana identificando il modello realizzato da Canevari fino a quel momento sconosciuto; ed infine numerosi storici dell'arte e dell'architettura portoghese come il Souza Viterbo, il Carvalho, il Pereira, il De Azevedo, nonché i contributi di Matilde Pessoa de Figueiredo Tamagnini, che ha pubblicato nel 1998 uno specifico volume sul Palacio do Correio-Mor a Loures, e di Maria Joao Martins che scrive nel 2005 sul Palacio da Mitra di Lisbona, ristrutturato ed ampliato da Antonio Canevari intorno al 1730 e che non era ancora stato censito e studiato dalla letteratura storico-architettonica ed artistica.

La presente opera punta a ricostruire, secondo una doppia lettura diacronica-sincronica, l'intero iter professionale dell'architetto romano, a partire da una rassegna ragionata delle sue principali opere realizzate a Roma, in Portogallo e a Napoli.

La presente ricostruzione segue due piani di discorso: un primo attinente alla storia delle fonti e della critica con riferimento alla vasta letteratura italiana e straniera ormai prodotta, ed un secondo attinente a nostre specifiche e recenti ricerche di archivio sulle opere realizzate a Napoli, su alcuni episodi ed aspetti meno noti della figura e dell'opera di Canevari: da notizie relative al percorso formativo, ai rapporti con i committenti, fino all'indagine sui procedimenti matematici e geometrici adoperati nella composizione di alcune opere emblematiche (il nuovo sedile di Porto, la reggia di Capodimonte e la reggia di Portici).

Questa seconda indagine ha individuato alcuni dei principali committenti romani, portoghesi e napoletani delle opere realizzate da Canevari, così da ricomporre anche il quadro dei rapporti che l'architetto romano intesse con note famiglie della nobiltà napoletana come i Marini, i Doria, i Carafa di Maddaloni, i Boncompagni-Ludovisi.

Allievo di Antonio Valeri, che fu discepolo del grande Bernini, Canevari fu istruito allo studio di Vitruvio e dell'architettura greca e romana che trasmise poi al suo allievo Niccolò Salvi.

Accademico di San Luca, membro della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, membro della potentissima Arciconfraternita romana delle SS. Stimate di S. Francesco, protagonista assieme ad altri illustri nomi della cultura e delle arti al gruppo dell'Arcadia con lo pseudonimo di "Elbasco Agrotérico" con diritto di voto, sistemò fra il 1725-26, con i fondi messi a disposizione da Joao V, re del Portogallo, il Bosco Parrasio ove era solito riunirsi il grande cenacolo fondato dalla regina Cristina di Svezia.

Figura mite ed onesta, come affiora da svariati carteggi e giudizi, sembra che non giudicasse il lavoro altrui con diletto ed acrimonia, e quando si trovava di fronte ad opere ben progettate non era parco di lodi ed apprezzamenti.

Tollerante, a volte fin troppo paziente e zelante, come dimostra la vicenda napoletana che lo vide in conflitto col Medrano nel progetto della reggia di Capodimonte, fu protetto da cardinali e da settori colti dell'aristocrazia del tempo. Fu architetto di fiducia del cardinal Camillo Paolucci, uomo piuttosto addentro alle vicende del Vaticano, che gli affidò il restauro della basilica di S. Paolo fuori le mura. Con la partenza per il Portogallo, ove dal 1727 al 1732 operò alla corte di Joao V, Canevari lasciò incompiuti in Roma e nel Lazio una serie di progetti poi portati a termine dal Salvi.

Joao V del Portogallo sprovvincializza il mondo artistico portoghese mediante relazioni con la cultura architettonica romana. Canevari operò presso di lui ampliando il palazzo reale, progettando lo scalone diretto agli appartamenti della regina e delle figlie, e tanto fu il suo apprezzamento presso la regale corte che dopo un incendio che distrusse le sue opere, venne richiamato a ricostruirle.

Tra i progetti portoghesi c'è la famosa "torre do relógio", sita all'estremità occidentale del palazzo reale, che rovinò assieme ad altri palazzi e monumenti per il terremoto del 1755. Canevari fu anche artefice di un progetto per il palazzo di Mafra che non fu mai realizzato e di una strabiliante macchina da festa con fuochi artificiali fatti esplodere in occasione dell'incoronazione del principe ereditario.

Fu ingiustamente diffamato come autore del mal riuscito progetto dell'acquedotto di Aguas Livres, da lui progettato ma profondamente modificato da un gruppo di ingegneri portoghesi emarginati dai molti incarichi che la corte affidava ad architetti italiani e di altre nazioni.

Canevari non fu il solo a subire critiche: eguale sorte toccò anche al Ludovici, autore del progetto del palazzo-convento di Mafra e al marchigiano Giovanni Antinori, artefice della ricostruzione della piazza "do Commercio", nell'ambito del piano di ricostruzione del marchese di Pombal dopo il terremoto del 1755.

Giunto a Napoli intorno al 1736, città nella quale aveva, con molta probabilità, legami con ambienti aristocratici già noti in Roma attraverso l'Accademia dell'Arcadia, sostenuto da aristocratici molto influenti nella politica della città, fu introdotto alla corte di re Carlo di

Borbone. E' dubbio invece se fu il re a chiamare in Napoli l'architetto romano. In realtà, almeno in una prima fase, egli affidò gli incarichi delle regge di Capodimonte e Portici all'ingegner militare siciliano Giovanni Antonio Medrano, cosa piuttosto insolita visto che Canevari poteva vantare rispetto all'ingegnere un autorevole curriculum. La vicenda è quasi un giallo visto che nel 1736 l'architetto romano, già trasferitosi in Napoli, è incaricato di sostituire Juvarra a Madrid su richiesta di Filippo V di Borbone, padre del re di Napoli.

Con una lettera inviata da Napoli al cardinal Troiano Acquaviva d'Aragona nel marzo del 1736, Canevari riferiva che non poteva accettare la prestigiosa carica per ragioni di età e di salute.

Cosa fece dunque in Napoli, e precisamente a Resina, città degli scavi dell'antica Ercolano e sede di alcune fra le più importanti ville della nobiltà napoletana, dal marzo del 1736 fino al marzo dell'anno successivo, in cui fu ufficialmente affidato al Medrano l'incarico di redigere per intero il progetto del palazzo di Capodimonte e dell'annesso parco? Perché Carlo di Borbone non gli conferì l'incarico esclusivo, come lui avrebbe desiderato, visto che Filippo V intendeva addirittura nominarlo architetto di corte al posto del defunto Juvarra?

Tra l'altro dalla preziosa lettera autografa riportata per intero da Schipa, risulta che il Medrano presentò al re come propri alcuni disegni di Canevari per Capodimonte. Ciò gli valse l'incarico ufficiale del progetto che venne in realtà eseguito nell'ombra da Canevari. Anche nel caso di Portici l'intenzione iniziale del sovrano non fu quella di affidare l'incarico a Canevari visto che persistette nel nominare il Medrano. Canevari ebbe definitivo campo libero solo intorno al 1741 a seguito del "provvidenziale" allontanamento del Medrano, coinvolto rovinosamente, assieme al costruttore Angelo Carasale, nello scandalo delle truffe al regio Erario.

E' anche da notare che nel 1738, quando fu licenziato dai lavori di Capodimonte, Canevari venne consultato dalla corte di Dresda per alcuni progetti, segno questo che la regina Amalia di Sassonia Walburga tenesse in gran considerazione l'architetto romano. La chiamata in Germania non fu un evento estemporaneo se si considera che Canevari era un architetto già apprezzato negli ambienti tedeschi sin dal 1722, anno in cui l'architetto Johan Conrad Schlaun ridisegnò a scopo di studio la facciata ed il campanile della chiesa delle SS. Stimmate in Roma, i cui disegni sono oggi custoditi nella Kunstbibliothek di Berlino.

Come interpretare queste vicende alla luce della iniziale estromissione dalla redazione dei due importanti progetti di Capodimonte e Portici, voluti fortemente da Carlo di Borbone?

Come si vede permangono sulla vita e le opere dell'architetto numerose zone d'ombra.

Alcuni documenti rinvenuti nell'archivio storico del Banco di Napoli ci hanno consentito di individuare i nomi dei committenti del Nuovo Sedile di Porto, opera risalente al 1743 ma che era stata anticipata dalla realizzazione di un modello ligneo in scala reale realizzato nel 1740 in occasione della transumazione delle spoglie di San Gennaro. La processione culminò sotto la macchina progettata dal Canevari ed il celebre grecista Martorelli dedicò addirittura un'epigrafe all'opera del Nostro, magnificando la sua grandezza.

Canevari, all'epoca sessantaduenne, fu aiutato nel realizzare il Nuovo Sedile dal giovane Mario Gioffredo che a quell'epoca era agli inizi della sua folgorante carriera, avendo all'attivo alcune macchine da festa come il celebre "carro del Battaglino".

Da ulteriori documenti di archivio ritrovati presso il Banco di Santo Spirito risulta che Canevari strinse buoni rapporti con molti architetti napoletani fra cui Domenico Antonio Vaccaro, Ferdinando Sanfelice, Martino Buonocore, Nicolò Tagliacozzi Canale, Mario Gioffredo, oltre al rapporto già consolidato con Vanvitelli e Salvi con i quali progettò, e lo riferì lo stesso Vanvitelli al fratello Urbano, la sacrestia della chiesa di S. Rocco di Lisbona. Canevari, dunque, non fu quella meteora completamente estranea alla cultura architettonica ed artistica della <<Nobilissima>> città di Napoli.

L'aver redatto il progetto della sede definitiva dell'Arcadia al Bosco Parrasio lo collocò molto in alto nella cultura romana perché nell'Accademia verranno anticipati molti temi della critica al barocco. Si comprende il valore che nobili ed ecclesiastici riconobbero a Canevari, incluso quel nutrito gruppo di napoletani che ruotava intorno alla corrente scissionista detta "Nuova Arcadia" facente capo al Gravina, al Metastasio e ad una fitta

schiera di intellettuali, filosofi e nobili napoletani di alto rango protetti dal principe Odescalchi-Chigi. Fu attraverso gli ambienti arcadici che Canevari, ben prima dell'ascesa al trono di Carlo di Borbone, era già noto presso gli ambienti nobiliari partenopei, aspetto che trova conferma anche nel celebre testo dell'Elogio a Carlo di Borbone curato dal D'Onofrio, ove si afferma che Canevari giunse a Napoli nel 1736 per intercessione del duca di Sora, identificato nella persona di Don Gaetano I Boncompagni-Ludovisi, la cui consorte apparteneva alla celebre famiglia romana dei Chigi.

Ulteriori approfondimenti sono stati condotti sulla genesi geometrico-compositiva delle regge di Capodimonte e Portici.

Nel caso di Capodimonte abbiamo verificato la fondatezza delle tesi sostenute nel 1971 dal già detto Thoenes e riprese dall'Hersey, secondo cui l'architetto romano adoperò nella stesura della pianta del palazzo, riferimenti archeologici di grande rilevanza simbolica ripresi dalla pianta dell'antico tempio di Baalbek che fu rilevato e disegnato da Robert Wood nel volume "The ruins of Balbeek" (1747), vale a dire alcuni anni dopo la stesura del progetto della reggia di Capodimonte. Sovrapponendo la pianta del tempio a quella del palazzo si denota una perfetta coincidenza di tutti gli interassi della pilastratura e persino dei due lati del rettangolo della peristasi, proprio come rilevò il Thoenes.

Se, come viene dimostrato nel presente saggio, il progetto della reggia di Capodimonte contiene numerosi rimandi all'architettura di Baalbek chi tra Canevari e Medrano aveva maggiore familiarità con tali conoscenze?

La mia ricerca dimostra che Canevari conosceva già dalla parentesi romana i disegni del tempio di Baalbek, difatti nel progetto del 1717 per la facciata delle celebri chiese delle SS. Stimate di San Francesco ricorse ad alcuni stilemi ripresi dall'architettura del tempio di Baalbek, un anno in cui l'ingegnere Medrano era poco più che un fanciullo.

Ciò dimostra che quanto Canevari affermò nella sua lettera di protesta del 1738, in cui rivendicava la paternità ideativa del progetto di Capodimonte, avesse un fondo di verità.

L'utilizzo di riferimenti al tempio di Baalbek, conferma che disegni delle rovine dell'antico tempio di Giove Eliopolitano circolavano già prima della pubblicazione del volume del Wood, aspetto segnalato dal Wittkower che ci ricorda come i primi disegni delle rovine di Baalbek furono realizzati dall'incisore francese Jean Marot (c.1619-1679) che aveva lavorato per Bernini e per il quale disegnò anche la terza soluzione del progetto per il Louvre, quella che Canevari assumerà come riferimento sia per la facciata del palazzo pontificio al concorso Clementino del 1703, in cui fu vincitore, sia per la facciata sul lato mare del palazzo reale di Portici.

Secondo Krufft i 17 disegni che componevano l'album del Marot consistevano essenzialmente in vedute e non in rilievi di dettaglio: come poteva dunque Canevari a 14 anni dalla pubblicazione del testo del Wood conoscere già nel 1736-37 dettagliati rilievi del tempio di Baalbek? Attraverso quali canali e rapporti entrò in possesso di tali conoscenze?

Questi aspetti, sottovalutati dalla storiografia su Canevari, richiedono di ripercorrere con maggior attenzione l'opera dell'architetto romano, qui riscoperto come profondo conoscitore, oltre che di archeologia e di antichità, anche di avanzate cognizioni di geometria proiettiva e di prospettiva che seppe mettere a frutto nella composizione del progetto della reggia di Portici, ove i posizionamenti e i dimensionamenti dei nuovi corpi di fabbrica furono ricavati per costruzione geometrica, assumendo come riferimento la preesistente villa del D'Aquino Principe di Caramanico.

Canevari è stato un architetto poco studiato, anche in relazione alle opere che realizzò durante la parentesi portoghese. Di un certo interesse furono gli interventi per il centro patriarcale di Tojal ove operò il restauro della cinquecentesca "igreja patriarcal", l'edificazione di un palazzetto reale con mostra d'acqua (recentemente restaurato ed oggi monumento di grande rilevanza pubblica) in cui rielaborò, con una soluzione originale, la celebre villa Falconieri di Frascati del Borromini.

Ulteriore opera poco nota che viene approfondita e schedata in questo lavoro è il palazzo Correio-Mor a Loures realizzato nel 1730 per la famiglia dei Matta Elves Coronel, i cui caratteri compositivi e stilistici (balconata continua, finestre con archi strombati)

ricorreranno nel progetto della reggia di Portici, aspetto che dimostra come le variazioni che furono apportate rispetto agli iniziali disegni spartani fossero ancora opera sua e non di altri architetti.

In ultimo vanno ricordati anche gli aspetti che nelle sue architetture evocano temi fortemente simbolici, fra cui la famosa descrizione della Gerusalemme Celeste contenuta nel testo dell'Apocalisse di San Giovanni ovvero la città dalle 12 porte, disposte tre ad oriente, tre ad occidente, tre a settentrione e tre a meridione, come si può evincere dalla disposizione dei fornicì che ricorrono nella reggia di Portici.

Filippo Barbera

La voce "Canevari" nei Dizionari biografici dal Settecento ad oggi. *Ripetizioni, avanzamenti e giudizi controversi.*

La figura di Antonio Canevari potrebbe a ragione iscriversi, per il modo in cui se ne è parlato e scritto, dentro la triade concettuale ben identificata da Foucault ne "L'archeologia del Sapere", vale a dire le condizioni di *rarietà, esteriorità e cumulo*¹.

I tre termini esprimono la diversa partizione del discorso il cui scopo non è quello di stabilire se determinati enunciati, nella fattispecie i giudizi espressi da storici e studiosi sull'opera di Canevari, siano stati giusti o ingiusti, veri o falsi; si tratta, invece, di mostrare come questi giudizi e valutazioni si sono costituiti e formati, quali riferimenti sono stati adoperati e mobilitati per conoscere e valutare l'opera dell'architetto in questione.

Agli studi finora condotti su Canevari si adattano le considerazioni espresse dal maestro francese:

<< Il più delle volte, l'analisi del discorso si pone sotto il duplice segno della totalità e della pletora. Si mostra come i diversi testi con cui si ha a che fare rimandino gli uni agli altri, si organizzino in una figura unica, entrino in convergenza con delle istituzioni e delle pratiche ed abbiano dei significati che possono essere comuni a tutta un'epoca.

Ogni elemento preso in considerazione viene accettato come l'espressione di una totalità a cui esso appartiene e che va al di là di lui. E così si sostituisce alla diversità delle cose dette una specie di grande testo uniforme, mai articolato fino allora e che porta per la prima volta alla luce ciò che gli uomini avevano << voluto dire >> non soltanto con le loro parole e i loro testi, i loro discorsi e i loro scritti, ma con le istituzioni, le pratiche, le tecniche e gli oggetti che producono. In rapporto a questo << senso >> implicito, sovrano e comunitario, gli enunciati nella loro proliferazione appaiono in sovrabbondanza perché tutti quanti rimandano a quello ed è lui da solo che costituisce la loro verità: pletora degli elementi significanti in rapporto a questo significato unico.>>².

L'osservazione di Foucault può essere riferita al modo in cui molti testi hanno discusso e tematizzato l'opera di Canevari basandosi, in modo prevalente e riduttivo, sulla voce del Milizia riportata nel Dizionario Biografico degli Architetti. Storici e studiosi si sono in genere rifatti ad essa, ripetendo le notizie ivi riportate e travasandole nei loro cenni biografici succedutisi nel tempo. Queste ripetizioni, se lette nella loro successione temporale ed in riferimento all'epoca in cui vennero scritte, sembrano apparentemente uniformi o del tutto simili, ma ad un'indagine più accorta rivelano profonde differenze e scostamenti, condivisioni e distanziamenti rispetto al testo originario.

Milizia fa un bilancio deludente dell'attività di Canevari, dipingendolo come un architetto oltre che sfortunato anche di scarso valore: *<<Dopo aver architettato in Roma la chiesa delle Stimate, ch'è cosa ben ordinaria, e piena di difetti, e dopo aver rimodernata la chiesa di San Giovanni e Paolo, e fatti alcuni disegni per la facciata di San Giovanni Laterano, e per la Canonica di San Pietro, che non furono mai eseguiti, andò in Portogallo. Ma quivi fu più infelice. Ebbe l'incombenza di far un'acquidotto, che riuscì così disgraziatamente, che l'acqua non volle mai scorrervi. Il povero Canevari perciò se ne andò via dal Portogallo colla coda tra le gambe, e stabilitosi in Napoli, quivi costruì il Palazzo Reale di Portici, ed il Seggio di Portanuova presso S. Giuseppe. Nemmen in questi due edifizj egli fece cosa di buono. Era per altro un uomo onesto, e morì in Napoli in età ben avanzata.>>³.*

Ciò contrasta con quanto scriverà sulla formazione di Salvi che fu allievo di Canevari: *<<Studiò le belle lettere, fu ammesso a tutte le accademie di poesia di Roma, si applicò anche alla filosofia e a qualche parte della matematica, ed ebbe una tintura di medicina e di anatomia. La sua principal inclinazione fu per l'architettura ch'egli apprese da Antonio Canevari, il quale gli fece studiar Vitruvio, e disegnare i migliori monumenti antichi e moderni.>>⁴.*

Almeno su un fatto Milizia non si sbaglia, quando riconosce che Canevari, in qualità di maestro del Salvi, trasmise a questi la conoscenza di Vitruvio e dei migliori monumenti antichi e moderni, aspetto trascurato da tutti coloro che hanno riportato solo le notizie contenute nella voce "Canevari", tralasciando di riferire quelle riportate nella voce "Salvi".

Più oltre leggiamo: <<*Chiamato il Canevari in Portogallo al servizio del Re Giovanni V, restò il Salvi con tutte quelle incombenze che aveva in Roma il suo maestro.*>>⁵. Qui il Milizia passa ad elencare le opere affidate ed iniziate dal Canevari che vennero portate a compimento dal Salvi: <<*Egli (il Salvi) riattò il Battistero di San Paolo fuori le mura, fece l'Altar maggiore di Sant'Eustachio, la chiesetta di villa Bolognetti fuori porta Pia, l'altar maggiore di San Pantaleo non eseguito, il ricco ciborio per Monte Cassino, e la chiesa di S. Maria per Gradi per i Domenicani di Viterbo.*>>⁶.

Sempre il Milizia riporta alla voce "Ferdinando Fuga", che Canevari partecipò, con altri architetti della Roma papale, al concorso per la facciata della chiesa di S. Giovanni in Laterano. Alla giuria del concorso, affidata agli accademici di San Luca, pervennero 22 disegni di Salvi, Teodori, Fuga, Canevari, Gregorini, Passalacqua, Rossi, Bologna, Dotti e Raguzzini Napolitano⁷.

Sulla base di queste fonti appare inspiegabile come Canevari, architetto sfortunato e di sì scarso valore, sia stato poi il principale istruttore e maestro del grande Salvi, o viceversa, verrebbe da chiedersi, perché un uomo di grande genio come il Salvi si scelse come maestro di architettura il "mediocre" Canevari.

Non si comprende perché un architetto, giudicato in modo così caustico, ottenesse incarichi di gran prestigio, sia presso la Curia romana che presso la corte e l'arcivescovado del Portogallo. E' credibile che tutti, monarchi, nobili, principi ed alti prelati, non s'avvedevano di affidare incarichi ad un architetto mediocre ed incapace? L'elenco risulterebbe davvero lungo poichè oltre alla corte portoghese dovremmo aggiungere la chiamata di Filippo V alla corte di Madrid del 1734 (prima che vi giungesse Juvarra), quella successiva del 1736 (dopo la morte di Juvarra) ed infine la richiesta della corte di Dresda per consultazioni su alcuni progetti nel 1738, ove nelle lettere veniva descritto come un architetto fra i più esperti d'Europa. La fonte del Milizia, da molti adoperata per bollare di mediocrità professionale la figura di Canevari, risulta contraddetta non solo da altri biografi di architetti del 600' e del 700' come N. Pio, L. Pascoli e F. Titi ma è certo monca ed incompleta.

Nicola Pio nelle sue *Vite di pittori scultori e architetti*, descrive alcune vicende professionali del periodo romano di Canevari, esaltandone il valore e le capacità⁸. La sua voce è forse troppo lusinghiera e non sorretta da fonti documentarie, (ma il discorso varrebbe ancor più per le voci del Milizia); rispecchia tuttavia l'idea che dell'architetto si aveva a Roma in quegli anni, lo provano numerose notazioni ed attestati di stima che compaiono in svariati documenti relativi alle fasi di realizzazione delle opere della parentesi romana.

Le voci del Pio, compresa quella su Antonio Canevari, furono utilizzate, -lo osservano Catherine e Robert Enggass-, da Lione Pascoli nella stesura delle sue *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* pur senza citare la fonte⁹. Ma al di là delle lodi eccessive, le notizie riportate dal Pio sul primo ciclo di opere realizzate in Roma dal maestro romano sono più precise e dettagliate di quelle del Milizia. Questi, ad esempio, non riporta che Canevari vinse il concorso Clementino del 1703, che realizzò il giardino dell'Arcadia al Gianicolo e, con riferimento all'attività svolta in Portogallo, omette opere importanti e famose come la residenza estiva di Don Tomàs de Almeida, primo Patriarca di Lisbona, a Sant'Antao do Tojal, la realizzazione di un acquedotto di 20 km sempre a Tojal, antecedente a quello delle Aguas Livres di Lisbona ed all'epoca perfettamente funzionante, la Torre dell'orologio di Lisbona annessa al palazzo reale, gli ampliamenti del convento dei cappuccini di Mafra che fu poi incluso nel progetto del maestoso palazzo voluto da Joao V e realizzato dal Ludovice, l'ampliamento dell'imponente *palacio da Mitra* con cappella ed annessi giardini nel distretto di Marvila a Lisbona, e molte altre opere per la corte portoghese, fra cui rifacimenti ed ampliamenti nel palazzo reale di Lisbona, nonché la realizzazione della Quinta do Correio Mor a Loures per i Matta Elves Coronel con annessa cappella e giardini, tutte opere ignorate. Il Milizia erra persino sull'attribuire a Canevari il seggio di Portanova di Napoli,

opera che fu invece ristrutturata dal Lucchesi. Il seggio progettato e realizzato da Canevari fu in realtà quello dei nuovi sedili di Porto, ubicato alla fine di Via Medina presso l'Ospedaletto che eseguì assieme al giovane Mario Gioffredo¹⁰.

Un ulteriore discredito delle capacità professionali di Canevari è sancito anche nella nota caricatura eseguita da Pier Leone Ghezzi, che lo descrive come un architetto mediocre. Il giudizio, troppo sprezzante, sembra però inficiato, come ha osservato A. Venditti, da ragioni di rivalità professionale¹¹.

La nota del Ghezzi apposta sotto la caricatura recita: <<Canevari architetto per breve ma io lo lasserei passare per mediocre misuratore ma con la sua fama e ciarla haveva tutti i negotii di Roma perché siamo nel secolo dell'ignoranza e per buona fortuna di Roma se ne andiede in Portogallo, di dove non sé né saputo più nova>>¹². Non è una valutazione obiettiva, anche alla luce di ulteriori note negative, ironiche e demolitorie che Ghezzi appose a commento delle caricature di Salvi e di Vanvitelli.

Nell'Ottocento la voce "Canevari" del Ticozzi ripete le scarse notizie di Milizia, senza aggiungere nulla di nuovo. L'atteggiamento del biografo sembra soggiacere ad una sorta di timore reverenziale verso l'autorità indiscussa del Milizia: <<Canevari Antonio, nacque in Roma nel 1681, dove apprese l'architettura, non saprei dire sotto quale maestro. Era ancora giovane quando costruì nella città patria sopra i proprj disegni la chiesa delle Stimate, che fu cosa assai difettosa>>¹³. La variazione sostanziale del testo di Milizia riguarda l'uso delle parole adoperate nel giudicare la chiesa delle Stimate: <<fu cosa assai difettosa>> per il Ticozzi mentre per Milizia: <<è cosa ben ordinaria, e piena di difetti>>. Viene quasi da ridere: il Milizia non elenca i difetti della famosa chiesa ed i suoi apologeti lo imitano.

Ticozzi accenna anche alle opere romane, portoghesi e napoletane, le stesse riportate dal Milizia: <<rimodernò in appresso la chiesa de' Santi Giovanni e Paolo, e fece i disegni per S. Giovanni in Laterano e per la canonica di San Pietro che non furono eseguiti. Chiamato in Portogallo per fare un acquidotto, ebbe la disgrazia di costruirlo in modo che l'acqua non poté scorrere. Passò da Lisbona a Napoli, dove ebbe l'incombenza di costruire il reale palazzo di Portici ed il Seggio di Portanuova presso San Giuseppe. Furono questi i suoi migliori edificj, ma non tali da farlo annoverare tra i grandi architetti. Ebbe lunga vita e morì in Napoli dopo la metà del diciottesimo secolo, compianto da tutti i buoni per le sue morali virtù e per le gentili maniere.>>¹⁴.

La forma del testo è più gentile e garbata, ma conferma la stroncatura del Milizia; colpisce quel <<compianto da tutti i buoni per le sue morali virtù e per le gentili maniere>>.

La voce "Canevari" del De Boni ripete le notizie del Milizia e ripropone alcune frasi già adoperate dal Ticozzi: <<Canevari Antonio, nato in Roma nel 1681, dove apprese l'architettura; ancora giovane costruì in patria su propri disegni la chiesa delle Stimate, cosa assai difettosa; rimodernò la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, fece i disegni per San Giovanni in Laterano e per la canonica di San Pietro, che non furono eseguiti. Chiamato in Portogallo per fare un acquidotto, lo costruì in modo che l'acqua non poté scorrere. Passò da Lisbona a Napoli, dove costruì il Reale Palazzo dei Portici ed il seggio di Porta Nuova. Furono questi i suoi migliori edifici ma non tali da farlo annoverare tra i grandi architetti. Ebbe lunga vita, e morì in Napoli dopo la metà del XVIII secolo>>¹⁵. Il De Boni, quindi, come tutti i biografi che si fondano sulle frasi del Milizia, modificandole e adattandole al loro gusto espressivo, ne ripete anche le imprecisioni ed inesattezze.

Se l'Ottocento fu il secolo che vide elaborate il maggior numero di voci "Canevari", produce anche un generale appiattimento di giudizio per lo scarso livello critico delle notizie di Milizia.

La "voce Canevari" curata dal conte A. Raczyński rompe lo schema di ripetizione; egli nel *"Dictionnaire Historico Artistique du Portugal"* del 1847 omette per la prima volta tutte le notizie riportate da Milizia, riferendo solo alcune parziali informazioni sulla parentesi portoghese dell'architetto: <<Canevari Antonio, Architetto romano, fu chiamato da Joao V, verso il 1717, per fare il piano di costruzione di Mafra; ma il progetto che egli fornì non fu più realizzato. Egli costruì, a Lisbona, la torre dell'Orologio e finì i suoi giorni nel regno di Napoli.>>¹⁶.

Il conte Raczyński, ambasciatore prussiano in Portogallo, fu anche l'autore de *"Les Arts en Portugal"* (Parigi 1846). Il França segnala il libro come il primo lavoro di ricerca sistematico sulla storia dell'arte in Portogallo¹⁷.

Tra gli autori che si rifanno alle note biografiche del Milizia c'è il *"Cenno biografico dell'architetto Antonio Canevari"* steso dal Sasso nel 1856 che, pur basandosi ancora su Milizia, non condivide le notazioni di questi ritenute troppo demolitorie: <<Architetto nella sua patria la chiesa delle Stimate, monumento affatto ordinario e pieno di difetti al dire del Milizia>>, e più avanti, quando accenna all'attività napoletana dell'architetto scrive: <<Quivi costruì il palazzo reale di Portici, ed il seggio di Portanova presso San Giuseppe>> aggiungendo però, contrariamente a quanto affermò il Milizia, <<Bisogna confessare che in questi due monumenti egli superò se stesso>>¹⁸.

Nel descrivere il palazzo di Portici Sasso definisce mediocre la composizione delle facciate, ma apprezza il disegno delle terrazze e della scala verso il mare: <<una superba gradinata a due ali e due magnifiche logge superiori>>¹⁹.

La conoscenza delle opere di Canevari si estende con note del Ceci a margine della ristampa su <<Napoli Nobilissima>> del saggio di Pietro Napoli Signorelli *"Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII"*, tratto dall'opera inedita sul regno di Ferdinando IV²⁰.

Discutendo sui protagonisti del barocco napoletano Vaccaro e Sanfelice, Signorelli contrappone ad essi le figure di Canevari, Vanvitelli e Fuga per essersi maggiormente accostati ad un linguaggio classico: *"Non mancavano ai nominati architetti (allude a Vaccaro e Sanfelice) talento e pratica ma scarseggiavano di quel gusto che unisce a suo favore tutti i suffragi, che resiste all'intemperanza della fantasia e che a quel tempo giova a maniera di baleno spargendo qualche raggio qua e là insufficiente però ad apportare il pieno giorno. Questo gusto (il ritorno al classico) risorse al fine tra noi ed accompagnò la arte e la scienza. Carlo III che in tanti luoghi aprì un ampio campo da mettere in movimento gli ingegneri napoletani e da svegliarli, adottando l'arte dell'emulazione, invitò da Roma il Canevari, il Fuga e Luigi Vanvitelli, per innalzar fra noi edifici sontuosi, e introdusse per tal mezzo la nostra architettura alla verità e alla semplicità onde si era allontanata"*²¹.

Il commento di Ceci, coerente con la tradizione dei giudizi più infausti, sottolinea che Signorelli valuta in modo troppo positivo Canevari ponendolo accanto ai grandi architetti Fuga e Vanvitelli: <<*Antonio Canevari, n. a Roma nel 1681, è soltanto nominato. Ebbe importanza molto minore.*>>²².

Ceci sopprime alle scarse informazioni disponibili sull'architetto riportando per esteso la voce del Milizia, anche se, rispetto ad altri studiosi e curatori delle biografie di Canevari, gli va riconosciuta l'aggiunta di ulteriori notizie fra cui la realizzazione del ciborio di Montecassino e riporta, sulla base dei documenti ritrovati da M. Schipa, la controversia tra Canevari e Medrano nella vicenda di Capodimonte, nonché la realizzazione del baldacchino e della sfera d'argento per la basilica di S. Nicola di Bari.

Attribuisce infine la realizzazione del Seggio di Porto al Gioffredo, contestando su questo specifico punto il Milizia, che pur confondendo il nome del seggio attribuiva giustamente l'opera a Canevari; conclude poi citando la frase conclusiva della voce di Milizia secondo cui Canevari era un uomo onesto.

La letteratura artistica negli anni del ventennio fascista tese a dare risalto e valore all'opera degli architetti italiani all'estero. In tale filone si inscrivono gli studi di Lavagnino che, al di là del profilo ideologico, contribuirono a fare luce su alcuni aspetti relativi alle vicende biografiche di vari architetti. Nell'attribuire a Canevari il progetto dell'acquedotto di Lisbona, detto delle Aguas Livres, Lavagnino non condivide il giudizio negativo di Milizia: <<*Effettivamente non sappiamo quanto corrisponda al vero la storia raccontata dal Milizia, ma è certo che nel 1732 il Canevari, caduto in disgrazia, abbandonava Lisbona per tornarsene in Italia. Il terremoto del 1755 che ha distrutto la torre do Relógio, costruita dal Canevari, e che sorgeva presso il Paço de Ribeira, non ha lasciato tracce, -che io sappia- di altri lavori compiuti dall'architetto romano sulle rive del Tago*>>²³. Nonostante il giusto

sospetto su quanto riportato da Milizia, c'è uno scarso approfondimento delle opere portoghesi dell'architetto romano.

Nella "voce Canevari" redatta dall'Imperatori è evidente la netta contrapposizione di giudizio rispetto a quello del Milizia. L'Imperatori attribuisce al Canevari anche uno dei campanili annesso alla cappella reale portoghese: << *Architetto di grande e meritata fama, fu chiamato a Lisbona dal re Giovanni V: dopo aver restaurato ed abbellito il palazzo reale, costruì quella meravigliosa torre dell'orologio che fu poi distrutta dal terremoto del 1755 e l'altra magnifica torre della cappella reale che subì la stessa rovina.* >>²⁴.

Una delle tesi più sostenute nelle voci Canevari, presenti in Enciclopedie o vite degli artisti, è l'idea diffusa che l'architetto avrebbe eseguito poche opere. Ciò dimostra che le ricerche sulle opere di Canevari compiute fino al 1950 si sono basate in prevalenza, avrebbe detto Foucault, su uno "schema di ripetizione", collegato alle voci Canevari scritte da autori celebri come il Milizia, e solo in parte alle poche nuove ricerche compiute fino a quell'anno.

Fa eccezione la voce di Oskar Pollack pubblicata nel Thieme-Becker Künstler- Lexikon edito a Lipsia nel 1911 in prima edizione ed in seconda edizione nel 1936, un testo a cui si sono poi rifatti molti altri studiosi e storici, sia italiani che stranieri²⁵.

Nell'edizione del 1949 dell' Enciclopedia Italiana delle Lettere, Scienze ed Arti Treccani, la voce "Canevari" curata da Alessandro Cruciani riporta le seguenti notizie: " *Architetto nato nel 1681 a Roma ,morto a Napoli verso il 1750. A Roma ebbe Maestro Antonio Valeri. Fra le non molte sue opere sono da ricordare la costruzione del convento e il rifacimento della chiesa di S. Giovanni e Paolo, il compimento di quella delle Stimmate di S. Francesco, iniziata dal Contini, e ancora la chiesa e il portico di Sant'Eustachio. A lui si deve anche la sistemazione del giardino dell'Arcadia e un progetto per la sacrestia di San Pietro, che poi non poté essere attuato. Si recò in Portogallo, a Lisbona, ove innalzò la torre dell'orologio. Chiamato a Napoli, gli venne affidato il compito di erigere il palazzo reale di Portici*"²⁶.

Qui la data di morte dell'architetto è errata e non si citano le ulteriori opere relative alla parentesi portoghese nel convincimento, in quegli anni largamente diffuso, che non avesse realizzato molte opere.

La nota su Canevari curata da L. Santoro, nel saggio sulla reggia di Portici nel volume sulle Ville vesuviane (a. 1959) a cura di Pane, assimila le notizie di Milizia ed aggiunge una serie di elementi di novità sulla parentesi napoletana del maestro romano²⁷. Vengono riportati alcuni documenti dell'Archivio di Stato di Napoli con annotate le spettanze pagate all'architetto per il progetto di Portici. La parte più interessante della nota riguarda la scoperta di un' importantissima fonte letteraria dalla quale si evince che Canevari non giunse a Napoli per volere di Carlo di Borbone, bensì per intercessione presso il re del duca di Sora.

Il testo cui fa riferimento L. Santoro è il prezioso volume di Pietro d'Onofri de "L'elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III monarca delle Spagne e delle Indie" edito in Napoli nel 1789, in cui viene riportato che " *Per maneggio del Duca di Sora fu fatto venire da Roma l'ingegnere militare D. Antonio Canevari Romano*"²⁸.

Santoro non menziona però le opere portoghesi, anche perché a quella data non erano stati compiuti approfondimenti sulla parentesi portoghese dell'architetto romano. Il primo sistematico lavoro sulle opere di Canevari in Portogallo verrà pubblicato dal Carvalho solo nel 1962. Viene altresì richiamata l'importante ricerca di M. Schipa che, ben prima della distruzione nel 1943 di molti importanti documenti, pubblicò la famosa lettera di Canevari che ha spiegato la vicenda progettuale di Capodimonte.

Un'eccezione alle solite ripetizioni delle scarse notizie riportate dal Milizia è la voce di A.Venditti e M.Azzi Visentini nel Dizionario Biografico degli Italiani che, fuori dagli stereotipi consolidati, ha non solo fornito una biografia più estesa su Canevari, punto di partenza obbligato per qualsiasi ricerca sull'architetto, ma ha anche ben tratteggiato e contestualizzato il significato della sua produzione architettonica: << *Essa appartiene al complesso momento storico di transizione tra l'estremo barocco, nelle sue forme più propriamente rococò, ed il recupero delle valenze formali classicistiche. Nonostante un'evidente adesione ai temi del classicismo, residui eclettici palesemente riconoscibili valsero al Canevari il biasimo del Milizia; eppure nella sua opera affiora palesemente,*

sebbene talora in maniera equivoca, l'aspirazione ad una semplificazione del linguaggio che, se può considerarsi impoverimento rispetto alla tematica barocca, individua una tendenza presente a Roma sin dal tardo XVII secolo e soprattutto nell'opera di Carlo Fontana.>> ²⁹.

L'altra fondamentale opera del Venditti sull'architetto romano, che verrà più volte richiamata in questo studio, fu scritta due anni prima e si riferisce al saggio "Note sull'architettura di Antonio Canevari" in cui l'autore mostra di non concordare con le letture troppo liquidatorie e frettolose: a conclusione del saggio sollecitava infatti gli studiosi ad approfondire integralmente l'opera di Canevari: <<Sebbene il Canevari sia stato considerato-anche dalla critica più recente -,un mediocre architetto, la definizione della sua personalità è stata sinora formulata soltanto attraverso la lettura di qualche sua opera, mentre andrebbe, invece, condotta globalmente, mediante una più attenta ricerca monografica, che si fondi su ulteriori indagini sulle fonti archivistiche e documentarie. Ed il presente cenno, nel ricordare la trascurata figura dell'architetto, intende sollecitare un più approfondito studio, alla luce delle notizie qui riferite e dei problemi sollevati>>³⁰.

Un cenno a Canevari è fatto dal Wittkower che lo menziona come aiutante del Medrano nella stesura del progetto di Capodimonte ³¹. Ma sarà proprio il grande storico tedesco a segnalare, sia pur indirettamente, alcune preziosissime fonti che ci hanno consentito di rivalutare e riconsiderare con maggiore attenzione l'opera di Canevari. Ci riferiamo all'importanza delle prime pubblicazioni a stampa delle famose rovine del tempio di Baalbek ad opera di Jean Marot che fu l'incisore personale del grande Bernini; da questa fonte Canevari attinse molti elementi architettonici del suo repertorio progettuale, argomento che verrà specificamente approfondito nel nostro lavoro.

L'elenco delle opere progettate ed eseguite dal Canevari è stato recentemente aggiornato da un'ampia scheda riportata da Paolo Portoghesi nel suo volume su "Roma Barocca", aspetto che conferma l'intenzione da parte di storici e architetti di fama di rivalutare la produzione architettonica dell'architetto romano ³².

La scheda del Portoghesi aggiunge una serie di ulteriori notizie oltre a quelle già note. Si segnala il completamento del convento di S. Maria della Pace fra il 1713 e il 1719, la realizzazione del convento dei Passionisti situato sull'area del <<Claudium>>, nonché lavori nel palazzo Bolognetti-Torlonia in Piazza Venezia, oggi scomparso perché demolito nel 1900.

Studi approfonditi sull'opera di Canevari, che hanno contribuito ad ulteriori e significativi avanzamenti nella conoscenza di questo architetto e della sua opera a Roma ed in terra portoghese, sono stati sviluppati da Paola Ferraris a partire dal 1986 ³³.

Liquidato troppo frettolosamente dalla critica storica come un architetto di secondo piano rispetto ad altri di maggior fama quali Juvarra, Gioffredo, Vanvitelli e Fuga, andrebbe approfondito il percorso della sua formazione, anche alla luce di quanto si rileva nelle matrici generative dei suoi progetti, aspetto che metteremo già in risalto nel nostro studio sulla reggia di Portici³⁴. Si ravvisa cioè nelle opere di Canevari un frequente utilizzo della geometria descrittiva e proiettiva che celava contenuti marcatamente criptici. Nel napoletano e' alquanto curioso rilevare come alla figura di Canevari abbiano prestato più attenzione storici puri come lo Schipa, che ne rivalutò l'immagine, soprattutto nella vicenda progettuale di Capodimonte che vide l'architetto romano in contrasto col Medrano ⁽³⁵⁾, filosofi del calibro di Croce ⁽³⁶⁾, storici della cultura e dell'arte napoletana fra cui il Mormone ⁽³⁷⁾, piuttosto che storici dell'architettura che, ad eccezione del Venditti e del Santoro, hanno in genere posto la figura di Canevari in subordine rispetto ad autori del tardobarocco ritenuti più degni di monografie e di approfondimenti.

Ad eccezione dello studio pionieristico del Venditti e dell'Azzi Visentini, disinteresse ed oblio hanno colpito questo architetto, per il quale dal Pane in poi, oltre ai riferimenti obbligati relativi alle ricerche sulle vicende progettuali delle reggie di Portici e Capodimonte, non sono state effettuate ricerche dirette e più approfondite.

La storiografia architettonica napoletana nell'affrontare l'opera di Canevari a Napoli, ha spesso ridimensionato la sua figura a quella di semplice comprimario dell'ingegnere militare

Giovanni Antonio Medrano verso il quale la letteratura storico-architettonica ha prodotto ricerche più approfondite e dettagliate, a partire dalla rivalutazione operata dall'Alisio con riferimento al progetto della Terrasanta dell'Arciconfraternita dei Pellegrini³⁸. All'Alisio va anche il grande merito di aver ritrovato e commentato alcuni importanti disegni ritrovati presso l'archivio di Stato di Napoli, fra cui la mappa Borrador del Real Sitio di Portici, che costituisce un documento di fondamentale importanza ai fini della ricostruzione dell'iter progettuale della reggia³⁹.

C. De Seta e M. Perone, sulla base del Milizia e secondo la tradizione dei giudizi negativi espressi da vari storici e studiosi, tendono a valutare il disegno di Canevari per la reggia di Portici come un'opera sostanzialmente mediocre, anche se riconoscono il valore delle soluzioni urbanistico-scenografiche adottate, rimarcandone il carattere e individuando relazioni tipologiche con la soluzione adottata dal Vaccaro per il palazzo Tarsia⁴⁰.

Anche R. De Fusco affianca il suo giudizio critico alle considerazioni espresse dal Milizia e da altri storici, e nella sua lettura della reggia di Portici, indica in modo dettagliato pregi e difetti delle soluzioni adottate da Canevari. In particolare valuta poco funzionale la soluzione a cavalcavia, rileva difetti nella composizione degli ordini nelle facciate, ma riconosce all'architetto una indubbia capacità nel disegno dell'emiciclo e delle terrazze sul mare⁴¹.

Studi più recenti, che mostrano un significativo ritorno di attenzione per la figura dell'architetto, sono stati compiuti da Paola Izzo nella tesi di dottorato (tutor G. Cantone) sui rapporti intercorsi tra Canevari e Medrano⁽⁴²⁾ e l'eccellente lavoro di R. Giusti sul ruolo dell'Accademia di San Luca nel formare gli architetti del '700 in rapporto alla difficile transizione che segnò in architettura il passaggio dal tardobarocco al neoclassico⁴³.

Ciò che più colpisce è rilevare come sulle opere napoletane, portoghesi e romane di Canevari abbiano scritto e mostrato interesse più studiosi e storici stranieri: come il tedesco Christof Thoenes che già nel 1971 analizzò dettagliatamente il progetto della reggia di Capodimonte scorgendovi riferimenti archeologici ed iconologici che verranno ulteriormente approfonditi in questo nostro saggio⁴⁴; l'Hager che ha condotto interessanti studi sul concorso per la Sagrestia Vaticana, scoprendo ed analizzando in dettaglio il modello eseguito da Canevari assunto dal Juvarra come fonte d'ispirazione della basilica di Superga⁽⁴⁵⁾; il Lorenz che ha pubblicato e discusso i progetti di Canevari per la facciata della basilica di San Giovanni in Laterano relativi al concorso del 1732 indetto da papa Clemente XII⁴⁶.

Ulteriori notizie sull'attività di Canevari a Roma e sulle datazioni di alcune opere a lui attribuite, come la chiesa delle SS. Stimate di San Francesco, sono riportate nella già citata voce "Canevari" di Oskar Pollack⁴⁷.

Fra gli studiosi tedeschi di Antonio Canevari, va menzionato anche il contributo di Thomas Poensgen segnalato nella ricca bibliografia curata da Catherine e Robert Enggass nella ristampa del volume del Pio⁴⁸. L'apporto degli storici tedeschi è stato fondamentale per aver chiarito alcune zone d'ombra o vicende poco note della vita professionale dell'architetto. Infine un contributo significativo che ha esplorato la vicenda della chiamata del 1738 alla corte di Dresda è quello di Eberhard Hempel⁴⁹.

Fra gli studiosi anglosassoni c'è l'apporto dell'inglese George Hersey che sulla scorta degli studi del Thoenes approfondisce le vicende progettuali e costruttive del palazzo di Capodimonte⁽⁵⁰⁾; gli statunitensi R. C. Smith, autore di una serie di importanti studi sulle opere di Canevari in Portogallo⁽⁵¹⁾ e James Tice che più di recente ha sottolineato l'importanza del rapporto architettura e natura nelle opere di Canevari, con specifico riferimento al progetto del Bosco Parrasio dell'Arcadia⁽⁵²⁾, nonché l'apporto di Hyde Minor Vernon che ha dedicato a Canevari molte pagine del suo recentissimo studio sul bosco Parrasio⁽⁵³⁾; infine c'è la lunga serie di autorevoli storici dell'arte e dell'architettura portoghese come il Souza Viterbo, il Carvalho, il Pereira, il De Azevedo, il Rossa e molti altri richiamati nelle pagine seguenti⁵⁴.

Negli ultimi anni la letteratura internazionale ha ripreso studi e ricerche sulle opere di Canevari, confermando l'intento di rivalutare l'opera dell'architetto romano, considerato, fino agli anni settanta, un protagonista minore dell'architettura tardobarocca, non degno di monografie. Il ritorno di attenzione sta favorendo anche un'azione capillare di recuperi e

restauri delle sue opere. Si pensi agli interventi condotti in Portogallo sul centro storico di Sant'Antao do Tojal⁽⁵⁵⁾, alla proposta di progettare un sistema di illuminazione notturna delle arcate dell'acquedotto di Tojal, ai restauri condotti nel palacio Correio Mor a Loures, al recente restauro del Bosco Parrasio dell'Arcadia in Roma fino ai significativi interventi di recupero iniziati per alcuni siti ed edifici della reggia di Portici⁽⁵⁶⁾, nonché per il restauro dei giardini e dell'orto botanico⁽⁵⁷⁾, tutte attività sorrette dall'azione indispensabile di associazioni culturali, università, fondazioni ed istituti di cultura.

Il complesso di queste azioni di recupero e restauro di monumenti, conferma, ove ce ne fosse ancora bisogno, l'importanza della conoscenza storica e storico-architettonica come indispensabile fattore di ripresa culturale, sociale ed economica dei territori.

Note

¹ Michel Foucault, *Rarità, esteriorità, cumulo* in *L'archeologia del Sapere*, Rizzoli, Milano, 1985

² Ivi, pag. 159

³ Francesco Milizia, *Antonio Canevari*, in *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma, Dalla Stamperia Reale, MDCCLXXXI (1781), pag.331. La prima edizione di questo volume fu edita a Roma nel 1768, seguì una seconda edizione, edita in Parma nel 1781, una terza edizione edita in Bassano nel 1785, una ristampa anastatica di quest'ultima in due volumi edita a Bologna nel 1978, un'edizione francese edita a Parigi nel 1771 ed una successiva del 1819, ed infine una traduzione inglese edita a Londra nel 1826.

⁴ Francesco Milizia, *Nicolò Salvi*, in *Memorie degli architetti...*, Ivi, pag. 332

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ibidem*

⁷ Francesco Milizia, *Ferdinando Fuga*, in *Memorie degli architetti...*, Ivi, pag.349
sul concorso per S. Giovanni in Laterano v.: Francesco Starace, *Il mito dell'antico nell'architettura del XVIII secolo. I lavori di Luigi Vanvitelli fino all'incarico per la "Mole" di Ancona (1732-1733)* in Atti del Convegno L'esercizio del disegno. I Vanvitelli, Ancona Mole Vanvitelliana 9 ottobre 1993, Preprint 1993

⁸ Nicola Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti* (cod. ms. Capponi 257.), a cura di Catherine e Robert Engass, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977, pp. 153-154

⁹ v. Catherine Engass e Robert Engass, prefazione al volume del Pio
La biografia su Canevari del Pascoli che attinse molte notizie dalla voce del Pio è la seguente: Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, scritte e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna*, in Roma MDCCXXXVI, Società multigrafica editrice SOMU, Roma 1965

¹⁰ Benedetto Gravagnuolo a cura di, *Mario Gioffredo*, Guida, Napoli 2002, p. 121 nota 9

¹¹ Arnaldo Venditti, *Note sull'architettura di Antonio Canevari*, in << Studi Romani >>, XXI, 1973, pag.361. Il Devoti in un interessante saggio sulla vita e le opere di Pier Leone Ghezzi delinea in modo dettagliato il carattere del celebre pittore e caricaturista: "*Pier Leone, buono, di carattere dolce ma anche vanitoso e egoista, ebbe la mania di annotare ogni cosa, anche irrilevante, ma oggi proprio per questo, forse, abbiamo tutta una serie di notizie riguardanti molti personaggi che altrimenti sarebbero andate perdute. Ed è curioso vederlo organizzare nella sua casa di via Giulia, mercoledì di quasi tutte le settimane, dei concerti ai quali partecipava suonando il violone*". Luigi Devoti, *Pier Leone Ghezzi (1674-1755) e le sue caricature castellane*, in AAVV, *Pittori Architetti Scultori Laziali nel tempo* (a cura di Renato Lefevre), Roma, 1989, pp. 197-215

¹² Oltre alla caricatura di P.L. Ghezzi esiste anche un ritratto di Canevari eseguito dal pittore Agostino Masucci accademico di S. Luca. Tale ritratto è custodito assieme ad altre sue opere nel Museo Nazionale di Stoccolma.

Robert e Catherine Engass segnalano che il ritratto fu pubblicato nel 1967 da Anthony Clarck sulla rivista "Master Drawings", 1967, pp. 3-13, plates 1-16

¹³ Stefano Ticozzi, *Dizionario degli Architetti, scultori, pittori intagliatori in rame ed in pietra*, ecc, Milano, 1830, I vol. p.266

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ Filippo De Boni, voce "Canevari" in *Biografie degli artisti*, Venezia 1840, p. 78

¹⁶ Le Comte A. Raczynski, *Dictionnaire Historico Artistique du Portugal*, Paris 1847

¹⁷ Josè Augusto França, *Una città dell'Illuminismo. La Lisbona del marchese di Pombal*, Officina Edizioni, Roma 1972.

¹⁸ Camillo Napoleone Sasso, *Cenno biografico dell'architetto Antonio Canevari* in *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano dallo stabilimento della Monarchia fino ai giorni nostri*, Napoli 1856-1858, vol. I, pp 367-369

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ P. Napoli Signorelli, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII* (dall'opera inedita di P. N. Signorelli sul regno di Ferdinando IV, adombrato in 3 volumi in continuazione delle vicende della cultura delle Sicilie, Arti del Disegno) a cura di G. Ceci, in <<Napoli nobilissima>> , nuova serie,II anno 1923, pag. 13

²¹ *Ibidem*

²² Giuseppe Ceci, nota di commento al testo del Signorelli, pag 14 nota 1

²³ Emilio Lavagnino, *Gli artisti italiani in Portogallo*, La libreria dello Stato, 1940, XVIII E.F. p 94

²⁴ Ugo Imperatori, *Dizionario degli Italiani all'Estero*, Roma 1956, pag 361

²⁵ Oskar Pollack, *Canevari s.v.* in U. Thieme - F. Becker, *Kunstler- Lexikon*, V,Leipzig 1936, p.501

²⁶ Alessandro Cruciani, *Voce"Canevari"* in Enciclopedia Italiana delle Lettere, Scienze ed Arti fondata da Giovanni Treccani, Roma , p. 724, edizione del 1749

²⁷ Lucio Santoro, *La reggia di Portici* in R. Pane, G. Alisio, P. di Monda, L. Santoro, A. Venditti, *Ville vesuviane del '700*, ESI, Napoli, 1959, pp.228-229 e nota 28

²⁸ si tratta del volume: Pietro d'Onofri, *Elogio Estemporaneo per la Gloriosa memoria di Carlo III Monarca delle Spagne e delle Indie*, Napoli, 1789, p. 141

²⁹ Arnaldo Venditti-M. Azzi Visentini, *Antonio Canevari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1975, p.55

³⁰ Arnaldo Venditti, *Note sull'architettura di Antonio Canevari*, op.cit., pp. 358-370

³¹ Rudolf Wittkower, *Arte e Architettura in Italia, 1600-1750*, Einaudi, Torino, 1993, pag. 351 n. 82

³² Paolo Portoghesi, *Antonio Canevari*, in *Roma Barocca*, Laterza, Bari, 2002, pp.565-566

³³ Paola Ferraris, *Antonio Canevari architetto dell'Arcadia (attività romana 1703-1727)*,relatrice prof. Bianca Tavassi. Tesi di specializzazione in Storia dell'arte medievale e moderna discussa il 15 luglio 1986; Paola Ferraris, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini), Argas Edizioni, Roma, 1995; Paola Ferraris, *Antonio Canevari a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini), Argas Edizioni, Roma, 1995; Paola Ferraris, *Canevari Giacomo Antonio*, in AAVV, << In Urbe Architectus>>, *Modelli, Disegni, Misure: La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, Roma , 1999

Paola Ferraris, *La fabbrica della chiesa delle Stimate in Roma e la statua di San Francesco di Bernardino Cametti*, in << Storia dell'Arte>>, n. 65, 1989

³⁴ Filippo Barbera, *La scelta strategica del Real Sito di Portici*, Portici, 2000 e
Filippo Barbera, *Dalle ville nobiliari esoteriche al palazzo reale di Portici*, in Marcello Fagiolo, *Architettura e Massoneria*, Gangemi, Roma 2006.

³⁵ Michelangelo Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, 1923;
Michelangelo Schipa, *Reali delizie Borboniche* in << Napoli Nobilissima>>, III n. 5, 1922

³⁶ Benedetto Croce, *I seggi di Napoli in Nuove curiosità storiche*, Napoli, Ricciardi, 1921, p.50

³⁷ Raffaele Mormone, *Documenti per la storia dell'architettura napoletana del Settecento*, in Napoli Nobilissima, III (1963-64), p. 120

³⁸ Giancarlo Alisio, *Giovanni Antonio Medrano*, in AAVV, *Civiltà del Settecento a Napoli*, vol.II, p. 440;
Giancarlo Alisio, V. Carughi, A. Di Stefano, A. Miccoli, *L'arciconfraternita della SS. Trinità dei pellegrini in Napoli*, Editoriale scientifica, 1976, p. 49
M. Raffaella Pessolano, *Continuità nelle scelte: dagli ultimi programmi del vicereame spagnolo alle intraprese e ai personaggi del primo decennio napoletano di Carlo di Borbone*, in AAVV, *Napoli-Spagna*, (a cura di Alfonso Gambardella), ESI, Napoli, 2003
Paola Izzo, *Antonio Canevari e G. Antonio Medrano. Opere architettoniche ed effimero*, tesi di dottorato, relat. prof. Gaetana Cantone, anno 1997

³⁹ G. Alisio, *Una rilettura su inediti del palazzo reale di Portici*, in <<L'architettura. Cronache e storia>>, n. 226, 1974

⁴⁰ Cesare De Seta, *Architettura ambiente e società a Napoli*, Einaudi, Torino, 1981, p.16 e Cesare De Seta, Maria Perone, *La reggia di Portici*, in AAVV, *Il Patrimonio architettonico dell'Ateneo Fridericiano* (a cura di Arturo Fratta), Arte Tipografica Editrice, Napoli, 2004, vol. II

⁴¹ Renato De Fusco, *L'architettura della seconda metà del Settecento* in Storia di Napoli, Vol VIII, p. 364

⁴² Paola Izzo, op.cit.

⁴³ Rosa Maria Giusto, *Architettura tra tardobarocco e neoclassicismo* (introduzione di Francesco Divenuto) ESI, Napoli, 2003, nota 14 di pag.216

⁴⁴ Christof Thoenes, *Neapel und Umgebung*, Stuttgart, 1971

⁴⁵ Hellmut Hager, *Il modello con la sacrestia a pianta ovale in Filippo Juvarra e il concorso dei modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la nuova Sacrestia di S. Pietro*, De Luca, Roma, 1970, nota n.170, pag. 58;
Hellmut Hager, *Il "modello grande" di Filippo Juvarra per la nuova Sacrestia di San Pietro in Vaticano*, in AAVV, *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, (a cura di A.B. Correa, B.B. Esquivias, G.Cantone), Electa Napoli, pag. 114;
Hellmut Hager, *Il modello di Ludovico Risoni Sassi del Concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano ed i progetti a convessità centrale durante la prima metà del settecento in Roma*, in <<Commentari>>, XVII, 1971, 1, pp. 36-37;
Hellmut Hager, *On a project ascribed to Carlo Fontana for the facade of S. Giovanni in Laterano*, in <<the Burlington Magazine>>, CXVII, 1975, N.863

⁴⁶ H. Lorenz, *Unbekannte projecte fur die fassade von S. Giovanni in Laterano*, in << Wiener Jahrbuch fur kunstgeschichte>>, XXXIV 8, 1981, pp.183-187, tavv. 122-123.

⁴⁷ Oskar Pollack, voce *Canevari* in U. Thieme - F. Becker, *Kunstler-Lexikon*, op.cit, pag.501

⁴⁸ Thomas Poensgen, *Die Deckenmalerei in Italianischen Kirchen*, Berlin, 1936, pag.501

⁴⁹ Eberhard Hempel, *Gaetano Chiaveri, Der Architekt der katholischen Hofkirche in Dresden*, Henau /M.1956, p.191

⁵⁰ Georges L. Hersey, *Capodimonte in Carlo di Borbone a Napoli e a Caserta*, in Storia dell'arte italiana, momenti di architettura, vol.12. Einaudi, Torino, 1980.

⁵¹ R. C. Smith, *The art of Portugal 1500-1800*, New York, 1928, pp.103

⁵² James Tice, *The city and landscape as Theatre: Placemaking in Rome 1500-1750*. Department of Architecture, School of Architecture and Allied Arts, University of Oregon, 2000

⁵³ Vernon Hyde Minor, *The death of Baroque and the rhetoric of good taste*, Cambridge University Press, 2006, pp. 131-135, 143,144,150,158

⁵⁴ Ayres de Carvalho, *Don Joao V e a Arte do seu tempo*, Lisboa, 1962, II, pp.365 ss.

Carlos de Azevedo, *Solares Portugueses. Introducao ao studio de casa nobre*, Lisboa,Livros Horizonte, p.e. 1969, s.e. 1988, p. 359 ss.;

José Fernandez Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra, Retorica da Perfeicao*, Editorial Presença, Lisboa, 1994

Dal 1994 ad oggi non si è fermata la ricerca degli storici portoghesi sulle opere realizzate dall'architetto romano in terra lusitana. Studi e ricerche sono proseguite anche in anni recenti, aspetto che conferma l'importanza attribuita all'opera di Canevari nella cultura architettonica ed artistica del Portogallo. Segnalo in particolare tre recentissimi saggi di una certa importanza pubblicati e dedicati ad opere meno note realizzate da Canevari in Portogallo:

Matilde Pessoa de Figueiredo Tamagnini, *Palacio do Correio - Mor em Loures*, Liv. Ferin , 1998

Maria Joao Martins, *Palacio da Mitra*, Sete Caminhos, Lisboa, 2005

Francisco José Gentil Berger, *Architetti italiani in Portogallo. Antonio Canevari (1681-1764)* in <<Arte e Architettura>> n.1/ gennaio 2006, di Baio Editore, Milano, pp.55-60

Nella letteratura storico-architettonica spagnola segnalo l'interessante saggio di Mercedes Simal López su l'ambasciata di Spagna davanti alla Santa Sede, opera in cui Canevari effettuò alcuni interventi nel 1726:

Mercedes Simal López, *El palacio de Espana en Roma, Embajada hispana ante la Santa Sede, segun Antonio Canevari (1726)* in <<Reales Sitios>>, Numero 162, 4° trimestre, 2004. Questo ulteriore e recentissimo saggio conferma l'importanza che la corte di Madrid conferì all'architetto romano in un periodo di molto antecedente agli impegni napoletani (reggia di Capodimonte 1737 e reggia di Portici 1741)

⁵⁵ Ana Rosa de Freitas, *A quinta de Santo Antao do Tojal. Palacio da Mitra*, scheda n. 10, Direcção geral dos edificios e monumentos nacionais, Lisboa, 2001

⁵⁶ Gli interventi di restauro su alcuni edifici del parco superiore di Portici (porta del Cruvella, casa del guardiacaccia) sono documentati nei volumi AAVV, *Il patrimonio architettonico dell'Ateneo Fridericiano*, a cura di Arturo Fratta, Arte tipografica editrice, Napoli, vol.I

⁵⁷ Maria Luisa Margiotta, *Progetto preliminare di restauro del Bosco inferiore nel sito borbonico di Portici. Criteri metodologici*, in F. Canestrini, F. Furia, M. R. Iacono (a cura di), *Il governo dei giardini e dei parchi storici. Restauro, manutenzione, gestione*, Napoli 2001.



Caricatura di Antonio Canevari eseguita da Pier Leone Ghezzi

Il periodo romano e la formazione

Giacomo Antonio Canevari (1681-1764), assieme a Salvi, Galilei, Valeri, Vanvitelli e Fuga, fu uno degli architetti più influenti nella curia romana. Allievo del Valeri, che a sua volta fu istruito dal grande Bernini, nacque a Roma nel 1681 ove visse ed operò fino al 1727, anno in cui partì per il Portogallo¹. Fra le tappe più importanti della sua carriera di architetto va segnalato che dal 12 febbraio del 1713 fu membro della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon⁽²⁾, ed il 5 settembre del 1722 fu proposto Accademico di Merito di San Luca da Carlo Poerson, principe dell'Accademia nonché direttore dell'Accademia di Francia in Roma, e da Giuseppe Chiari³. La sua elezione fu però sospesa per aver sottoscritto con altri architetti un documento contro l'Accademia, ma nel 1724 venne riproposto e rieletto⁴. Conferma l'importanza dell'architetto nella cultura romana di primo '700 la sua ammissione già dal 1716 nell'accademia dell'Arcadia ove ottenne nel 1723 oltre all'appellativo di "Elbasco" anche il luogo di "Agroterico" con diritto di voto.⁵

Dopo la parentesi portoghese (circa sei anni dal 1727 al 1732), prestando la sua opera per la corte di Joao V re del Portogallo e per il patriarca di Lisbona don Tomas de Almeida, ritorna in Italia, prima a Roma nel 1732 e poi a Napoli nel 1736, dove fu architetto della corte di Carlo di Borbone, rimanendo ad essa legato fino alla fine dei suoi giorni (1764)⁶.

Notizie sulla formazione di Canevari sono nel cenno biografico curato da Nicola Pio che afferma: *"Antonio Canevari architetto, nacque in Roma l'anno 1681. Quale ha imparato l'architettura da Antonio Valerj, la prospettiva da Pier Francesco Gavelli, e la matematica e geometria dal Borelli e per maggiormente impraticarsi del misurare si è trattenuto per lo spatio di un anno dal cavaliere Filippo Lutij, nel qual tempo nel concorso di S. Luca, meritò il primo premio nella prima classe."*⁷.

Quindi i nomi dei suoi maestri furono Antonio Valeri, Pier Francesco Gavelli, identificato in Pier Francesco Garola o Garoli, che fu pittore e maestro perpetuo di prospettiva nell'Accademia di San Luca e il matematico Borelli che potrebbe essere identificato con il grande matematico messinese Giovanni Alfonso Borelli (1608-1679), se questi non fosse deceduto due anni prima della nascita di Canevari.

Forse il Pio per dare prestigio alla figura di Canevari, lo accosta al grande matematico messinese, ma potrebbe anche darsi che volesse indicare solo che il giovane architetto studiò i trattati del Borelli, la qual cosa è plausibile se consideriamo che, negli anni in cui Canevari si formava, le opere del Borelli dovettero esercitare non poco fascino nel gruppo degli architetti romani allievi dell'Accademia di San Luca. L'altra ipotesi è che esistesse fra gli insegnanti dell'Accademia un professore di matematica e geometria con lo stesso cognome del grande matematico messinese o che fosse a questi legato da vincoli di parentela. In ogni caso va notato che il Pio si riferisce ad un matematico e non ad un architetto prestatosi all'insegnamento della matematica, inoltre non specifica se il Borelli fosse stato insegnante presso l'Accademia di San Luca. La questione resta ancora tutta da approfondire.⁸

Il quarto istruttore e maestro di Canevari menzionato da Pio è Filippo Luti intorno al quale le interpretazioni su chi fosse appaiono divergenti: mentre la Ferraris lo identifica con il "Leti"⁽⁹⁾, Catherine e Robert Engass lo identificano con il pittore Filippo Luzzi che fu membro autorevole dell'Accademia di S. Luca a partire dal 1695 e per il quale Nicola Pio cura nel medesimo volume la rispettiva voce: *"Pittore e sacerdote nacque il 14 luglio 1665 a Monte dé Compatri diocesi di Frascati. (...) Nel disegnare è stato fertile, come nel comporre facile, grazioso et erodito, vedendosi apunto quella facilità nelli disegni da lui fatti per molti anni alla casa Rospigliosi, per il gran bacile istoriato che si faceva per il gran duca di Firenze. E' stato accademico et ha avuto molti onori nella professione e morì nell'anno 1720. Il di lui ritratto è stato fatto e delineato da lui medesimo"*¹⁰.

Sulla figura del Valeri, maestro di Canevari, altro architetto in genere poco studiato dalla critica, che fu anche maestro di Salvi e Vanvitelli, esistono pochi studi ad eccezione del saggio breve ma denso di notizie di Ugo Valeri¹¹. Antonio Valeri (1648 -1736) discendeva

da un'antica famiglia romana ed era legato al Bernini da parentela essendo nipote della moglie Caterina Fezi. Sin dalla giovane età Antonio fu indirizzato dallo zio a studiare il disegno presso la scuola di Pietro da Cortona. Dopo poco tempo passò alla scuola di Carlo Maratti ove studiò per altri 7 anni. Alla fine del percorso formativo entrò nello studio del Bernini per apprendere l'architettura, collaborando a molti progetti e lavori sia in Roma che fuori, come nel caso della villa di Clemente IX a Lamparecchio in provincia di Pistoia.

Nel 1714 Valeri fu nominato architetto della Fabbrica di San Pietro partecipando nel 1715 al concorso per la sagrestia Vaticana, al quale partecipò anche Canevari con un progetto. Nel 1720 prese parte al concorso per la scalinata di Trinità dei Monti e nel 1724 realizzò il palazzo cardinalizio Zondadari nella piazza del Campo di Siena. Nel 1726 fu eletto Principe dell'Accademia di San Luca e fu insignito dell'Ordine Supremo di Cristo¹².

Fra le opere attribuite al Valeri sono da annoverare il portone bramantesco di palazzo Giraud-Torlonia sulla via della Conciliazione e la ricostruzione della chiesa di S. Pietro a Pesaro, alla quale collaborò il suo allievo Vanvitelli. Valeri non realizzò molte opere in quanto dedicò gran parte della vita all'insegnamento pubblico e privato, occupando cariche in varie commissioni che lo distolsero dall'attività professionale.

Il periodo della formazione fu, dunque, per Canevari ricco di apporti ed esperienze: apprese dal Valeri quel pronunciato rigorismo riduttivo della linea barocca che influirà non poco sulle opere della maturità espresse nella fase napoletana.

L'insufficiente approfondimento delle radici formative di Canevari, unito ad una conoscenza spesso lacunosa delle sue opere, può aver influito negativamente sui giudizi espressi verso le sue architetture. Così coloro che sembrano più orientati ad apprezzare le tendenze della linea e del gusto barocco tendono a leggere le semplificazioni formali di Canevari come incertezze e indecisioni, mentre, in realtà, la sua ricerca muoveva nel solco dell'impronta di Bernini, Valeri e Carlo Fontana a non allontanarsi dai canoni dell'architettura classica per disperdersi nell'inventiva e negli eccessi del barocco, un "riduttivismo compositivo" come lo hanno denominato il Venditti e la Ferraris, che trova nell'opera di Carlo Fontana un sicuro precursore.

Se assumiamo pertanto un pregiudizio alimentato da ciò che possiamo reputare come valevole o disdicevole, in ragione della maggiore o minore affezione verso gli orientamenti del primo barocco, dovremmo concludere che Canevari non fu architetto eccelso, poiché la sua architettura, inscrivibile nel tardobarocco, si mosse nella direzione di una evidente riduzione formale, prodromo di un ritorno ancora timido ad un linguaggio classico. Ma nella ricerca storica spesso si soggiace ad una sorta di "principio di autorità" che corrisponde poi ad una "economia del discorso", nel senso che se un dato artista o architetto viene considerato per convinzione generale un autore minore o peggio scadente, ne consegue che particolari architettonici e compositivi, soluzioni spaziali, spunti, idee e citazioni nelle sue opere dovevano essere state riprese da architetti di fama maggiore.

Tale dispositivo quando viene assunto negli artifici storiografici, genera letture e valutazioni poco obiettive, che in alcuni casi negano persino l'evidenza dei documenti e delle cronologie. Così se, ad esempio, Juvarra viene, e non a torto, giudicato un grande architetto, Canevari non poteva che seguirlo a ruota, sicché anche quegli storici come la Ferraris, che hanno approfondito più di altri la figura di Canevari rivalutandone l'immagine e lo spessore, concludono che Canevari si ispirava alle opere di Juvarra¹³. In realtà, se analizziamo alcune opere di Canevari, per esempio, il progetto per la sagrestia vaticana del 1715 e la stessa chiesa delle SS. Stimate (1717-1719), ci accorgiamo che furono da modelli di riferimento per alcune opere successive dello stesso Juvarra quali la basilica di Superga (1716), come rileva l'Hager, mentre nel progetto della chiesa di S. Filippo Neri a Torino (1730) Juvarra riprende lo schema di pianta della chiesa delle SS. Stimate, aspetto sottolineato dal Boscarino.

Un ulteriore esempio di come l'opera di Canevari avesse influito sulla formazione di altri architetti fra cui il giovane Ferdinando Fuga si riscontrano nell'analisi attenta di alcune opere fughiane, successive a quelle realizzate dal maestro romano.

L'esempio più emblematico è il disegno per la facciata di San Giovanni in Laterano, realizzato dal Fuga nel 1722, quindi successivo alla realizzazione della chiesa delle SS. Stimate di Canevari, in cui viene ripresa al secondo registro della facciata l'idea della nicchia con l'arco che spezza il timpano.

Si fa notare poi che molti stilemi e partizioni decorative adottate da Fuga nel palazzo della Consulta in Roma (1732-1736) furono riprese o ispirate ad alcune opere portoghesi del maestro romano, spesso poco approfondite, come la residenza del patriarca lusitano di Sant'Antao do Tojal con l'annessa *Igreja patriarcal* (1730).

In queste due opere compaiono alcuni dettagli, (come lo stemma sul portale di accesso alla residenza del patriarca, le mensole cantonali sulla facciata della chiesa e persino dettagli come le "gocce a tre piramidette"), che si ritrovano nel palazzo della Consulta di Fuga.

Ulteriori riferimenti a particolari stilistici di Canevari adottati dal Fuga nel medesimo palazzo sono le caratteristiche mensole a voluta che nella composizione di facciata reggono i timpani delle finestre, elementi già adoperati da Canevari nel palazzo Correio Mor a Loures (1729-1730). Poiché non risulta che Fuga si fosse recato in Portogallo, è probabile che tali riferimenti gli fossero stati trasmessi dal più anziano maestro romano al rientro dal suo soggiorno in Portogallo, prefigurando una possibile collaborazione fra i due.

Altri riferimenti ad opere di Canevari (chiesa delle SS. Stimate) che ricorreranno, sebbene rivisitati, in successive opere di Fuga si riscontrano nella facciata di S. Maria Maggiore, ove nel centro del secondo registro spiccano fra i vari richiami cortoneschi, l'arco che spezza il timpano nonché la balaustra di coronamento sormontata dalle quattro statue dei santi.

Se l'illustre cardinale Lorenzo Corsini (1658-1740) fu mecenate e protettore di Fuga lo fu anche di Canevari perché officiò la cerimonia di inaugurazione della chiesa delle SS. Stimate di S. Francesco e dell'omonima Arciconfraternita di cui fu co-protettore.

L'altro pregiudizio della letteratura critica su Canevari è l'aver emesso giudizi e critiche a posteriori, prescindendo cioè dalle valutazioni che si avevano di questo architetto nel tempo storico in cui visse ed operò.

Il Milizia valutò l'opera di Canevari da un versante opposto a quello dei partigiani del barocco. Il suo è il giudizio di un rigoroso classicista che vede nell'opera di Canevari un'eccessiva dipendenza dal barocco, peccando di astoricità nel non contestualizzare l'opera di Canevari nella cultura del suo tempo, nella difficile transizione che segnò in architettura il passaggio tra il barocco maturo ed il ritorno all'ideale classico; un trapasso che coinvolse non solo Canevari ma tutto il gruppo di architetti che ruotava intorno a Carlo Fontana. D'altra parte non deve nemmeno stupire che Milizia aborrisse l'architettura di Canevari dal momento che riservò un trattamento ancor più critico al Borromini definendo le sue opere <<scarabatterie>>¹⁴.

E' del tutto evidente che se leggessimo con le lenti del Milizia l'architettura barocca e tardo-barocca nessun architetto di quest'epoca risulterebbe esente da critiche.

Molte letture storiche sull'opera di Canevari hanno assunto in maniera troppo dogmatica quanto espresso nella voce del Milizia, evitando di verificare se le opere di Canevari venivano diversamente valutate e giudicate nella cultura del suo tempo e soprattutto dai suoi diretti committenti.

La via del pregiudizio critico verso tutte le sue opere equivale ad accusare tutti i suoi committenti, la qual cosa ci sembra assurda. E' pensabile che illustri nobili romani, napoletani e portoghesi, corti d'Europa (Lisbona, Madrid, Dresda e Napoli), re, principi, alti prelati, intere Arciconfraternite ed Accademie non s'avvedevano delle scadenti capacità di questo architetto?

La poetica architettonica di Canevari si inserisce nel dibattito di primo '700 in seno all'Arcadia di Roma ove il tema dominante, oggetto di dispute accanite, era proprio il superamento delle frenesie e degli eccessi del barocco; dibattito che si diresse poi secondo due vie prevalenti, una prima di mediazione tra classico e barocco, facente capo al Crescimbeni ed alla sua cerchia, alla quale era legato Canevari, ed una seconda più "classicista" perseguita dai napoletani che si riunivano intorno alla corrente diretta dal Gravina¹⁵.

Certo le dispute estetiche si riferivano essenzialmente al campo letterario, ma non è da escludere che lo sfondo filosofico e culturale che animò le discussioni fra i due gruppi in Arcadia incisero profondamente anche su questioni inerenti all'estetica artistica ed architettonica¹⁶.

Se ripercorriamo l'intero ciclo di opere realizzate da Canevari, comprensivo cioè delle tre fasi che contrassegnarono la sua attività (fase romana, portoghese e napoletana), possiamo riscontrare che le sue architetture si mossero lungo un percorso di ricerca e di influenze articolato.

Nella prima fase "romana", dopo aver assimilato il rigorismo formale trasmessogli dal suo maestro Valeri se ne discostò, rimanendo attratto dall'opera di Francesco Borromini e Carlo Fontana. Dal primo apprese alcuni elementi tipici della composizione dei campanili, delle facciate e degli involucri planimetrici che ripropose in alcune chiese; cognizioni che seppe poi utilizzare nella *torre do relógio* di Lisbona, nella pianta della chiesa delle SS. Stimate in Roma e in altre torri campanarie del Portogallo come quella patriarcale di Sant'Antao do Tojal e quella annessa alla cappella del palazzo Correio Mor a Loures. Dal secondo, come ha rilevato la Ferraris, apprese cognizioni per comporre le facciate di chiese e soprattutto nozioni di tecnica idraulica, fra cui il celebre "*Utilissimo trattato delle acque correnti*" del 1696 che fu il suo testo di riferimento per elaborare il progetto dell'acquedotto di S. Antao do Tojal, all'epoca perfettamente funzionante, da non confondere con quello successivo di Lisbona, detto anche delle Aguas Livres;

E' questa la seconda fase "portoghese", meno conosciuta, contraddistinta da una influenza del repertorio compositivo e figurativo esercitato nella città natale con le tendenze proprie del barocco joanino che apprese in terra portoghese⁽¹⁷⁾; aspetto che si ravvisa nel frequente ricorso nelle sue opere all'artigianato locale degli *azulejos* decorati fusi con un'architettura le cui linee romane dialogano con la tradizione architettonica ed artistica locale. Ciò si riscontra nelle decorazioni delle nicchie e delle sedute con spalliere che compaiono in alcuni suoi giardini: quelli del palazzo Correio Mor a Loures, del Palacio da Mitra nel quartiere Marvila a Lisbona e nel palazzo arcivescovile di Tojal. Ulteriori commistioni tra linguaggio romano e tradizione artistica locale si rilevano nell'*azulejaria* che adorna le sale del palacio Correio Mor a Loures.

Nella terza fase, napoletana, ritornò ai linguaggi propri della originaria formazione berniniana e valeriana, con semplificazioni e riduzioni notevoli della linea barocca senza tuttavia dissociarsi da reminiscenze e citazioni elaborate nella fase portoghese, aspetto che si rinvia alla lettura del capitolo sulla reggia di Portici di questo nostro saggio.

In realtà, se passiamo in rassegna tutta la produzione architettonica, compresi i progetti per l'edilizia privata, relativi alla parentesi portoghese (palacio Correio Mor a Loures), varrebbe per Canevari la stessa doppiezza stilistica giustamente rilevata dal De Fusco per tutto il gruppo di architetti (Canevari, Vanvitelli, Fuga includendo anche il napoletano Gioffredo) chiamato a Napoli dai Borbone per edificare regge e palazzi. In tutti e quattro gli architetti c'è una netta scissione nel modo di progettare l'edilizia privata con maggiori richiami al barocco, dal modo di progettare l'edilizia pubblica o civica, tendente in misura maggiore verso il linguaggio classico¹⁸.

La caratteristica costante che emerge nelle opere di Canevari è l'attenzione che egli rivolge:

- a) al carattere plastico dell'organismo architettonico inteso come gioco di composizione scomposizione dei volumi;
- b) alla cura verso l'inserimento dell'opera nel contesto urbano e territoriale (reggia di Portici), rurale (residenza del Patriarca lusitano a Tojal) o paesaggistico (bosco dell'Arcadia al Gianicolo, palacio Correio Mor a Loures), all'attenzione costante che egli rivolge al rapporto architettura e natura;

Il suo percorso di progettista fu caratterizzato dal difficile itinerario di ricerca che dal barocco maturo della fase romana progredì verso il ritorno a modelli classici e neorinascimentali di chiara impronta palladiana e berniniana che si ritrovano nelle regge napoletane ove le semplificazioni linguistiche di facciata, piuttosto che esito di "incertezze", furono, come si dimostrerà nelle prossime pagine, intenzionalmente perseguite.

Un tratto comune che lega le opere di Canevari è la ricerca basata sul gioco di composizione-scomposizione dei volumi e degli elementi, aspetto che si evince sia nelle opere della giovinezza come la residenza del Patriarca lusitano di Sant'Antao do Tojal (1728) o nel Palacio Correio Mor a Loures (1730), che nelle più tarde realizzazioni della maturità come la reggia di Portici.

Non meno accorta fu l'importanza che egli conferì alla prospettiva multipla e variata a seconda della posizione assunta dell'osservatore che si muove e attraversa lo spazio, tema che diede luogo ad originali soluzioni tipologiche e a dispositivi ottici dal carattere scenografico e soprattutto pre-urbanistico per quegli anni. In tal senso alcune opere di Canevari si pongono come antesignane della moderna idea di "progetto urbano", dove i singoli episodi architettonici dialogano con la città esistente o si pongono essi stessi come nuclei fondativi di città (centro patriarcale di Tojal e reggia di Portici)¹⁹.

Al di là, quindi, del giudizio sull'esito stilistico di facciata di alcune sue architetture, ciò che andrebbe rivalutato di questo architetto è la sua capacità di unire sapientemente "pragmatismo" ed "innovazione", come attenzione prestata al contesto urbano, orografico e paesaggistico esistente e contemporaneamente come ricerca verso nuove forme e soluzioni morfologico-architettoniche entro i vincoli del già costruito al contorno.

Sotto questo aspetto, se è vero che Canevari anticipò troppo timidamente il ritorno all'ideale classico, può essere a ragione considerato un architetto che anticipò di almeno due secoli alcune tematiche, o piuttosto problematiche, poi discusse nel dibattito del movimento moderno, vale a dire:

- a) il modo di relazionare il progetto di architettura alla città esistente (rapporto tra architettura e città);
- b) la relazione in sede di progetto fra lo stile di base e le varianti locali (regionalismo architettonico);
- c) l'idea del progetto di architettura inteso essenzialmente come "progetto urbano", come intervento in grado di realizzare da solo "città" o "parte di città".

In tal senso condividiamo le osservazioni della Ferraris quando con riferimento al progetto del nucleo storico della cittadina rurale di Tojal, osserva che Canevari adotta uno schema di disposizione dei diversi edifici (piazza, strade, chiesa, residenza patriarcale, palazzetto reale, acquedotto e giardini) secondo un criterio urbanistico, aspetto confermato anche da numerosi storici dell'architettura e dell'urbanistica portoghesi.

I corsi di prospettiva che seguì presso l'Accademia di San Luca col Garola furono essenziali per la sua formazione di architetto. Pier Francesco Garola (Garolli o Garoli), nacque a Torino nel 1638 e morì a Roma il 5 gennaio 1716. Nel 1673 la sezione torinese dell'Accademia di San Luca, che intendeva aggregarsi a quella romana, nominò il Garola suo diretto rappresentante. Nel 1679 giunse in Roma, ove fu ammesso nell'accademia con la qualifica di <<maestro perpetuo nella prospettiva>>. Svolse attività didattica tra il 1683 e il 1689 e dopo un soggiorno a Viterbo che avvenne negli anni 1691-92, tornò all'insegnamento dal 1693 fino al 1695. Dopo un'ulteriore pausa di due anni tornò nuovamente all'insegnamento dal 1698 al 1708. Nel 1692 fu nominato <<custode>> dell'Accademia e nel 1703 ottenne la carica di <<primo custode>> e <<curatore dei giovani al concorso>> che manterrà fino al 1711, anno in cui si ammalò.

Fu nell'ultimo decennio di insegnamento che trasmise al Canevari le sue cognizioni di prospettiva. L'attività del Garola si rivolse in prevalenza alla pittura dipingendo varie tele aventi per soggetto temi di architettura che fanno da sfondo a scene riprese dalla tradizione biblica nonché vedute prospettiche di antiche rovine come il quadro delle "rovine romane", risalente al 1679 che donò nel 1682 all'Accademia di San Luca.

Realizzò numerose opere per il cardinal Fabrizio Spada fra cui il "*trionfo di David*" e il "*David che danza davanti all'arca*". Fra le sue principali opere si annoverano i "*Capricci architettonici con rovine classiche*", "*Alessandro che piange nella tomba di Achille*", il "*capriccio architettonico con Giuseppe ebreo che parla ai suoi fratelli*", il "*Capriccio con Cristo e l'adultera*".

L'attività del Garola non si limitò solo alla pittura ma anche a progetti di architettura. Nel 1707 effettuò i disegni per la cappella di S. Francesco di Paola a Torino e nel 1713 eseguì il progetto per un palazzo dell'Università che fu poi realizzato da G. Antonio Ricca su incarico di Vittorio Amedeo II. Poco prima di morire fece dono all'Accademia di S. Luca di tutti i suoi disegni delle lezioni di prospettiva, disegni che non sono stati mai ritrovati ²⁰.

Alla luce del sapere trasmessogli dal suo maestro di prospettiva, è evidente che il ricorso ad architetture dipinte (quadraturismo) nei suoi progetti facesse parte di quel bagaglio formativo, appreso nei corsi dell'Accademia di S. Luca; ed è nostro convincimento che gli affreschi riproducenti scene di architettura, che si ritrovano alle pareti della scala della reggia di Portici o lungo le pareti del palazzo reale di Lisbona, non furono eseguiti dagli artisti in totale autonomia dall'architetto romano.

E' molto probabile che Canevari sovrintendesse egli stesso alla scelta dei temi pittorici verificandone la coerenza con gli spazi e gli ambienti da lui progettati, e non è da escludere che contribuì lui stesso alla composizione di bozzetti o schizzi aventi per tema architetture dipinte, d'altra parte Canevari progettò anche macchine da festa, paramenti scenografici in occasione di festività e celebrazioni religiose, disegni di stucchi e decorazioni parietali per varie chiese romane e napoletane (*decorazione della cappella dell'arciconfraternita dei Picensi in S. Sebastiano in Lauro a Roma, decorazioni della volta della Chiesa delle SS. Stimate di San Francesco, disegni delle decorazioni della cappella reale di Portici e della chiesa del SS. Corpo di Cristo in Maddaloni -Caserta-*)

Canevari realizzò anche l'apparato effimero nella chiesa di Santa Susanna in Roma, il cui titolare era il portoghese mons. Pereyra²¹. Realizzò le scenografie teatrali al Collegio Romano in occasione della rappresentazione di una tragedia latina scritta dal gesuita arcade Giuseppe Carcani ⁽²²⁾ e progettò nel 1718 le scenografie per i melodrammi di Telemaco e Berenice, regina d'Egitto, nel teatro Capranica, su incarico di Ferdinando Capranica²³.

Vanno ancora ricordate le decorazioni effimere ed il tumulo eretto nel 1725 nella chiesa di Santiago degli Spagnoli in Roma in occasione del funerale del monarca Luigi I, lavoro per il quale ricevette 200 scudi romani ²⁴.

Nella sua produzione architettonica si registra una notevole conoscenza della prospettiva che viene in molti casi adoperata ed accentuata anche oltre l'architettura, basti pensare a quel diffuso ricorso nei suoi progetti al *quadraturismo*, un genere pittorico che consisteva nella realizzazione su pareti e soffitti di prospettive architettoniche dipinte allo scopo di amplificare illusoriamente lo spazio interno di un ambiente. Il quadraturismo non era un'artificio puramente pittorico, sorta di mezzo di correzione ottico-percettivo avulso dal dimensionamento degli ambienti (conformazione di pareti, volte, cupole o scodelle); non era un banale supplemento decorativo lasciato alla totale libertà dei pittori ma poichè fungeva da completamento dell'architettura mediante il ricorso ad "architetture dipinte", necessitava di una forte collaborazione tra pittori e architetti.

Esempi di applicazioni del quadraturismo si rilevano già in alcune opere di Canevari della parentesi portoghese come la finta balaustra dipinta su azulejos alle pareti della scala principale della residenza patriarcale di Tojal con i due cavalieri che indicano con la mano il percorso della salita o ancora negli interni del palazzo reale di Portici, nelle finte prospettive di Vincenzo Re che proseguono idealmente le pareti dello scalone principale dilatandone illusoriamente la profondità.

F. Mancini osserva a tal proposito che le prospettive pittoriche di Vincenzo Re, eseguite nelle camere che guardano verso il cortile e sulle pareti dello scalone d'onore della reggia di Portici, furono effettuate per <<mascherare la povera invenzione del Canevari>>⁽²⁵⁾, considerazione che, a nostro avviso, sembra trascurare, al di là del giudizio sull'esito architettonico dello scalone di Canevari, che il "quadraturismo" non solo fu una caratteristica peculiare dell'architettura barocca, basti pensare che una finta cupola dipinta compare anche sulla volta della cappella del Principe di Sansevero Raimondo Di Sangro, ma soprattutto che il ricorso ad architetture dipinte come completamento dell'architettura era parte essenziale della formazione di Canevari. Nel noto saggio sulla cappella di Sansevero scritto da M. Picone nel 1959 veniva avanzato un singolare raffronto fra le pitture "quadraturiste" della

reggia di Portici eseguite da Vincenzo Re con quelle che ricorrono nelle volte e nella finta cupola della cappella San Severo che furono eseguite del pittore Francesco Russo ²⁶.

La effettiva comunanza dei temi e di alcuni dettagli decorativi dipinti che ricorrono nelle due opere lascia intravedere un legame fra i due pittori, aspetto che è stato di recente esplorato e ben documentato dalla Cioffi ²⁷.

Sebbene i documenti di archivio, relativi ai pagamenti dei pittori che eseguirono gli affreschi della reggia di Portici, non lascino trapelare alcun rapporto diretto col Canevari ⁽²⁸⁾, sembra piuttosto improbabile che le opere decorative degli interni non videro la partecipazione diretta dell'architetto romano, quanto meno nelle scelte, la cui formazione fu fortemente improntata allo studio della prospettiva, della scenografia, del quadraturismo e della pittura avente per soggetto temi di architettura.

Certo Canevari mantenne l'incarico come architetto per le fabbriche di Portici dal 1741 fino al 1764, anno in cui morì, quindi per un lasso di tempo pari a circa 23 anni, ed è quindi piuttosto improbabile che il suo apporto alla progettazione e direzione della fabbrica si fosse limitato al solo disegno dell'ala sul lato mare.

L'altro aspetto, poco indagato, che si evince nelle opere di Canevari è l'uso ricorrente di matrici generative geometriche da cui faceva scaturire le forme di pianta ed i loro dimensionamenti; detto in altri termini Canevari era anche un eccellente conoscitore della geometria descrittiva, aspetto che è stato di recente sottolineato anche da studiosi anglosassoni.

James Tice ha acutamente rilevato come Canevari applicasse nel disegno del bosco Parrasio *"temi di geometria curvilinea che intensificano la dialettica fra architettura e natura"* ²⁹.

Analoga attenzione verso l'uso della geometria descrittiva Canevari rivolse alla costruzione della pianta della reggia di Capodimonte, alla matrice di costruzione del Nuovo Sedile di Porto ed in quella successiva della reggia di Portici dove, in modo davvero straordinario ed originale, fece discendere l'intero dimensionamento e posizionamento dei corpi della nuova fabbrica dai prolungamenti di tutti i lati dell'antica residenza dei D'Aquino di Caramanico, aspetto già messo in luce in nostre precedenti ricerche ³⁰.

L'utilizzo della geometria descrittiva e proiettiva è sempre presente nelle sue opere e dimostra come gli studi nel campo della matematica applicata in architettura che si svilupparono verso la fine del XVII secolo dovettero fortemente incidere sulla sua formazione.

Gli studi di matematica e geometria compiuti dal grande matematico, astronomo e fisiologo Giovanni Alfonso Borelli, che morì un anno prima della nascita di Antonio Canevari, dovettero fortemente influenzare la progettazione architettonica, non solo di Canevari ma di tutti gli architetti che operarono in Roma dalla metà del XVII secolo fino alla prima metà del XVIII, soprattutto di coloro che ruotavano intorno agli ambienti arcadici e dell'Accademia di San Luca ³¹.

Fra il 1655 ed il 1657 il Borelli lavorò alla stesura del celebre compendio di Euclide noto come "Euclides Restitutus" che fu pubblicato nel 1658 ³².

Quest'opera, come ha osservato il Baldini, fu un lavoro di carattere esegetico che, tuttavia, aprì nuove prospettive di studio a partire dalla disamina del V postulato di Euclide sulle rette parallele, nonché significativi avanzamenti nella teoria delle proporzioni introducendo nuove fondamentali nozioni come quella di "tutto", "parte", "maggiore", "minore" ³³.

Ma l'opera del Borelli rimase famosa anche per il suo lavoro sulle coniche di Apollonio di Perga, dove proseguì le ricerche del suo predecessore e maestro Maurolico, ed è facile intuire l'importanza ricoperta dagli studi sulle "curve" ("parabole", "ellissi" ed "ovali") nella formazione degli architetti dell'età del barocco ³⁴.

Le relazioni fra matematica e geometria nell'architettura barocca sono state recentemente esplorate ed approfondite dall'Hersey nel volume *"Architecture and Geometry in the Age of the Baroque"*, ove ha dedicato interi capitoli all'uso in architettura dei cerchi, delle spirali e delle sfere (ovali, ellissi, parabole ed iperboli nell'architettura di Borromini) e sull'influenza

che ebbero nell'architettura barocca i principi della geometria proiettiva di Girard Desargues e Blaise Pascal³⁵.

La geometria proiettiva del Desargues che fu architetto e matematico, tratta come ha osservato il Kline: << dell'intersezione di punti e rette piuttosto che delle dimensioni dei segmenti, degli angoli e delle aree come avviene nella geometria euclidea. Il fatto che le rette si intersechino è logicamente prioritario rispetto a ogni considerazione di dimensioni perché lo stesso fatto di intersecarsi determina la formazione di una figura. Stava nascendo un nuovo e fondamentale ramo della geometria, in cui importano le proprietà di posizione e di intersezione piuttosto che quelle di dimensione o metriche. >>³⁶.

Canevari, come molti altri architetti della sua epoca fra cui Juvarra, che ebbe comuni percorsi formativi, non fu estraneo a tali richiami matematici e geometrici, aspetto che si evince dall'analisi delle geometrie che ricorrono nei progetti delle sue principali opere fra cui il disegno per il modello della Sagrestia Vaticana, la reggia di Capodimonte, il giardino dell'Arcadia al Gianicolo, il Nuovo Sedile di Porto, e soprattutto nel progetto della reggia di Portici ove le misure dei prospetti del nuovo palazzo furono ricavate per costruzione geometrica derivandole dalle piante degli edifici e dei giardini preesistenti facendo ricorso alla geometria proiettiva.

Questo rapporto fra geometria e architettura si ritrova nei metodi progettuali in uso non solo nelle opere di Canevari ma in quelle di tutti gli architetti che ruotavano intorno all'Accademia di San Luca come si può evincere dal testo della "Orazione" di Luca Piccolomini al concorso Clementino del 1732 in cui proponeva ai giovani allievi di elaborare addirittura i loro progetti seguendo le stesse leggi delle meccaniche celesti, individuando nella geometria la principale disciplina di connessione fra cosmo e architettura³⁷.

Tutta l'architettura barocca fu fortemente orientata a fondere insieme dettati simbolici ripresi dal mondo magico dell'alchimia, nozioni fondamentali di astronomia con i nuovi avanzamenti della geometria proiettiva, allo scopo di determinare le forme di pianta delle costruzioni (chiese, palazzi e giardini), i loro dimensionamenti, posizionamenti e proporzionamenti.

Si tratta di un ricchissimo repertorio pre-progettuale ad elevata intensità simbolica che affondava le sue radici nell'esoterismo cristiano, nel simbolismo alchemico e negli spazi del mito, nell'archeologia sacra ispirata ai luoghi della Bibbia: tempio di Salomone, tempio di Baalbek, El Chasne di Petra, di cui Canevari, come si dimostrerà nelle prossime pagine, era un profondo conoscitore e cultore.

Note

¹ La data esatta della partenza di Canevari per il Portogallo si deve alle ricerche di Paola Ferraris, che ritrovò una lettera dell'architetto romano indirizzata all'ambasciatore portoghese. Cfr. Paola Ferraris, *Antonio Canevari a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini), op.cit. nota 1, p.65

² G. Bonaccorso, T. Manfredi, *I virtuosi del Pantheon, 1700-1758*, Roma 1998

³ Jean Paul Alaux, *Académie de France à Rome, ses directeurs, ses pensionnaires*, Paris 1933 in 2 vol

⁴ P. Ferraris, *Giacomo Antonio Canevari*, op.cit. p.332. Sulla presenza di Canevari nell'Accademia di San Luca si vedano inoltre: M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1784; Paolo Marconi, *L'accademia nazionale di San Luca*, Roma 1974; Rosa Maria Giusto, *Architettura tra tardobarocco e neoclassicismo*, op.cit., p.216 nota 14

⁵ P. Ferraris, *Giacomo Antonio Canevari*, op.cit. p. 331

⁶ La data esatta della morte di Canevari si deve a Strazzullo che la desume da una lettera del Vanvitelli spedita da Napoli il 17 aprile 1764 in cui comunica al fratello Urbano la sopraggiunta morte dell'anziano architetto. Cfr.F. Strazzullo, *Documenti per la cappella Palatina di Portici*, Napoli 1975, p. 16

⁷ N. Pio, *Antonio Canevari in Le vite di pittori, scultori et architetti* (cod. ms. Capponi 257.), a cura di Catherine e Robert Enggass op.cit., p. 153

⁸ Poiché è accertato che a partire dal 1677 fino all'anno della morte (1679) Giovanni Alfonso Borelli fu davvero insegnante di matematica presso il convento dei padri Scolopi, annesso alla chiesa di San Pantaleo in Roma, è probabile che possa essere stato effettivamente insegnante del Canevari o eventualmente di qualche suo maestro.

Ciò tuttavia porrebbe in dubbio la data di nascita dell'architetto romano riportata dallo stesso Pio e da tutti accreditata, che potrebbe anche non esser nato nel 1681, ma addirittura alcuni anni prima.

Sulla presenza certa del Borelli in Roma come insegnante di matematica rinviando a quanto riportato dal Baldini sul grande matematico napoletano: "*Le condizioni finanziarie sempre più precarie lo costrinsero nel settembre 1677 ad accettare l'ospitalità offertagli dai padri scolopi nella loro casa generalizia, annessa alla chiesa romana di S. Pantaleo: qui visse dando lezioni di matematica ad alcuni novizi dell'Ordine, e completò il compendio dei Conici impostato già nei primi anni messinesi, pubblicandolo con l'aiuto finanziario di un suo ammiratore Ottavio Falconieri.(...) morì il 31 dicembre 1679 e fu sepolto in S. Pantaleo*" U. Baldini, *Giovanni Alfonso Borelli, Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto Treccani, Roma 1970, vol.XII, p. 548.

⁹ Scrive in proposito la Ferraris nella voce Canevari "*Nel 1703 è ricordato come misuratore presso LETI*". V. P. Ferraris, *Canevari Giacomo Antonio* (Roma 1681- Napoli 1764), in *Urbe Architectus*, op. cit., p. 331.

¹⁰ N. Pio, *Filippo Luti*, in *Le vite di pittori, scultori et architetti* (cod. ms. Capponi 257.), a cura di Catherine e Robert Enggass, op. cit, p. 39. Per ulteriori notizie su Filippo Luzzi si veda: Alberto Crielesi, *Don Filippo Luzzi*, in << Notizie in... Controluce >>, marzo- aprile 1988, p.19.

¹¹ U. Valeri, *L'ultimo allievo del Bernini: Antonio Valeri*, Roma Società tipografica, 1956, pp. 39-41.

¹² *Ibidem*.

¹³ Quest'aspetto viene approfondito e discusso nel capitolo sulla chiesa della SS. Stimate del presente saggio.

¹⁴ F. Milizia, *Borromini*, in *Memorie degli architetti...* op.cit..

¹⁵ A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, Milano, 1968;

A. Quondam, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, vol. VI, Napoli, 1970.

¹⁶ S. Benedetti, *L'Architettura dell'Arcadia: Roma, 1730*, in *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, (atti del convegno, Torino, 1970), Torino, 1972, I, p. 337-391.

¹⁷ Sulle tendenze del gusto barocco prima dell'arrivo degli architetti italiani in Portogallo si veda il saggio: Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves, *A Arquitectura em Portugal no século XVIII: do barroco joanino aos Alvares do neoclassicismo*, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2003.

¹⁸ R. De Fusco, *L'architettura della seconda metà del Settecento*, in *Storia di Napoli*, Vol VIII, 1970, p. 369

¹⁹ A. Vella, F. Barbera, *Il territorio storico della città vesuviana*, ed. Quaderni Vesuviani, Napoli 2001 (prefazione di Domenico De Masi, postfazione di Gaetano Borrelli Rojo).

²⁰ P. Mercurelli Salari, "*Pier Francesco Garoli*" s.v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma Istituto Enciclopedico Italiano 1999, pp. 374-376.

²¹ P. Ferraris, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia* (1721-1726), op.cit. p. 140.

²² Roma, Biblioteca Apostolica, A.A.A. Fatti, IV, ff.28-29 in Paola Ferraris, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia...*, op.cit, p. 146 nota 24.

²³ E. Manzo, *Antonio Canevari*. S.v.Estratto anticipato pubblicato nel 2003, tratto dal volume in corso di pubblicazione: *Giardinieri italiani "Dizionario biografico di architetti, ingegneri, giardinieri, proprietari, progettisti, letterati, trattatisti*, (a cura di Vincenzo Cazzato), p.2.

²⁴ M. Fagiolo, *Corpus delle feste in Roma. Il Settecento e l'Ottocento*, Roma 1997, pp. 50-52.

²⁵ F. Mancini, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli 1964.

²⁶ M. Picone, *La cappella Sansevero*, Napoli, 1959.

²⁷ R. Cioffi, *La cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, ed. 10/17, Salerno, 1994, pp.65-67.

²⁸ V. Carotenuto, *Documenti dell'Archivio di Stato di Napoli*, in N. Spinosa, G. Alisio, L. Martorelli, N. Meluccio, V. Carotenuto, *La reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento*, Elio De rosa editore, 1998, pp.49-62.

²⁹ J. Tice, *The city and landscape as Theatre: Placemaking in Rome 1500-1750*. University of Oregon, School of Architecture and Allied Arts, Department of Architecture, 2000.

³⁰ F. Barbera, *La scelta strategica del Real Sito di Portici*, Portici 2000;

Idem, *Dalle ville nobiliari esoteriche al Palazzo Reale di Portici: il simbolismo de Sole e della Luna nella Santa Coppia*. in AAVV, *Architettura e Massoneria*, a cura di M. Fagiolo, Gangemi editore, Roma 2006, pp.230-234.

³¹ Barbieri nelle sue "*Notizie storiche dei Matematici e filosofi del regno di Napoli*", riporta sul Borelli le seguenti notizie: "*Nacque egli in Napoli l'anno 1608 nel Castello Nuovo, da Michele, che militava sotto Filippo III, e da Laura; fin dai teneri anni si diede allo studio di filosofia e matematica, nel quale si distinse tra gli Uomini; famoso già reso, con istanza chiamato da Gran Duca di Toscana, insegnò in Firenze, ed in Pisa, donde ritornato, in Roma fissò la sua dimora, dove sovvenuto nella sua più che mediocre fortuna dalla generosa Cristina di Svezia, raro esempio di magnificenza di animo tra le Donne regnanti, e ricoverato presso i Padri delle Scuole Pie, finalmente attaccato da una Pleuritide, finì il grande Uomo di vivere, da tutti compianto, l'anno 1679*", Matteo Barbieri, *Notizie storiche dei matematici e filosofi del regno di Napoli*, in Napoli MDCCCLXXVIII (1778) presso Vincenzo Mazzola -Vocola, Impressore di Sua Maestà (D.G) con Licenza de' Superiori, ristampa anastatica, Arnaldo Forni, Bologna, 1975, pp.139-140.

³² Alphonso Borellio, *Euclides Restitutus sive prisca Geometriae elementa Brevius, & facilius contexta, in quibus precipue proportionum Theoriae nova, firmiorique methodo promuntur*, Pisi, ex Officina Francisci Honophri, 1658; Alfonso Borelli, *Osservazione dell'eclisse lunare fatta in Roma in compagnia del signore Francesco Serra, la sera degli 11 gennaio 1675*, in "*Giornale de' letterati*" (Roma), 1675;

Alfonso Borelli. *Elementa conica Apollonii Pergaei et Archimedis. Opera nova et breviari methodo demonstratata*, Romae, 1680.

³³ U. Baldini, *Giovanni Alfonso Borelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, op.cit. pag 546.

³⁴ Per ulteriori approfondimenti sulla grande figura di Giovanni Alfonso Borelli in relazione alla sua attività scientifica, politica e filosofica segnaliamo un eccellente lavoro: Corrado Dollo, *Il pensiero neoterico: Giovanni Alfonso Borelli in Modelli scientifici e filosofici nella Sicilia spagnola*, Guida editori, Napoli 1984.

³⁵ G. Hersey, *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque*, Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

³⁶ M. Kline, *Le origini della geometria proiettiva* in *Storia del pensiero matematico*, Einaudi Torino, 1999, p. 350.

³⁷ S. Benedetti commentando il celebre testo dell' Orazione del Piccolomini al Concorso Clementino del 1732 osserva: "*Impostando la sua trattazione su una interpretazione del Cosmo come testimonianza del sapere di Dio, egli ha modo di rilevare in questo tutta una serie di caratteristiche leggi costanti, alle quali è giusto che la mente umana, nelle sue operazioni produttive, si uniformi <<per rispecchiamento>>.*

Ordine, <<che natura serba costante >>, <<immutabili e semplicissime leggi di proporzione>> regolano i moti. La gravità è la vita del Cosmo; e aggiunge << se gravi pesi e immensi si veggono in alto ascendere e sollevarsi costretti da forza d'altro maggior...l'esecuzione di così vasto disegno non altro costa che poche, semplici e facilissime leggi...>>, per cui la Natura <<non meno nella grandezza dell'opera, che nella semplicità dei suoi mezzi meravigliosi risplende >>. Ed introducendo la constatazione che tutti i moti celesti sono retti da leggi matematiche aggiunge: << se dunque l'ordine, la qualità è la diversa ben regolata situazione delle parti, che il gran composto di questa fabbrica (del mondo) hanno formato, si specialmente alle belle Arti appartengono come loro propria dote e per loro proprio esercizio... e come alla divinissima Matematica per somiglianza e comunione di natura... si avvicinino e di quella fra noi imitatrici si rendono. E per dir vero, che altro è mai la chiarissima disciplina, che Architettura s'appella, si non una fedele esecutrice e ministra delle invenzioni, e dei disegni che in larga copia la Matematica ne fornisce?>>.

In tal maniera il Piccolomini, attraverso una interpretazione dei fenomeni cosmici come estrinsecazione delle leggi matematiche, postula di queste la necessaria attenta applicazione all'interno dei procedimenti architettonici."

S. Benedetti, *Per un'architettura dell'Arcadia*, Roma, 1971, in <<Controspazio>> n. 7-8, Anno III. 1971, p. 4

Rassegna di progetti ed opere eseguite in Roma

Il concorso Clementino del 1703

Nel 1703, appena ventiduenne, Canevari ottenne il primo premio nella Prima classe di architettura del concorso Clementino redigendo il progetto per un palazzo pontificio¹. La notizia viene riportata nella già menzionata voce del Pio, mentre non viene minimamente accennata dal Milizia.

Il tema del concorso fu proposto da Francesco Fontana (1668-1708), il quale muore sei anni prima del padre Carlo Fontana (1638-1714), e prevedeva la realizzazione di un palazzo pontificio con annesso giardino:

" Si delinei pianta, spaccato e prospetto di un Palazzo Pontificio nel quale saranno distribuiti quarti pubblici e domestici adattati al Commodo e uso del Supremo Principe, colla distribuzione dei Corpi o siti destinati alle solenni funzioni e con piani distinti per li principali ministri della corte, ricercandosi l'unione d'un delizioso e spartito Giardino, annesso a detto edificio, contiguo al quale si doveranno situare in luoghi propri le divise abitazioni per la di lui famiglia e con tutte le altre officine e usi necessari al detto servizio. Notificandosi che in alcun pezzo di disegno vi si faccia l'indice declarativo della sua spartizione" ².

La commissione giudicante fu composta da Carlo Maratta, Principe dell'Accademia di San Luca, e dagli architetti Giovan Battista Contini e Carlo Buratti che fu allievo di Carlo Fontana. La soluzione prospettata da Canevari fu preferita a quella di Carlo Stefano Fontana che si aggiudicò il secondo premio in ex aequo con il progetto presentato da Francesco Ferrari, mentre il terzo premio andò a Gabriele Valvassori ³.

L'architettura del palazzo rispetta rigidamente i canoni dell'architettura di Bernini, ben riconoscibili nella composizione delle facciate che danno sul grande cortile rettangolare. I prospetti ricalcano alcuni elementi compositivi ripresi dal repertorio berniniano con arcate continue al piano terra, lesene sormontate da capitelli corinzi che impegnano il secondo ed il terzo registro e balaustra di coronamento su cui, a ritmo alternato, vengono collocate le statue dei santi e dei martiri. Nella facciata principale i riferimenti berniniani furono ripresi da progetti di palazzi elaborati dal grande caposcuola romano fra cui quello dei Chigi e le soluzioni per il Louvre. In questo progetto c'è l'impronta della formazione trasmessagli dal suo maestro Antonio Valeri.

Ciò che più desta interesse nel progetto non è tanto la composizione delle facciate bensì la soluzione tipologica adottata, il modo in cui Canevari risolve l'aggregazione dei diversi corpi di fabbrica che anticipano alcune soluzioni dei progetti della maturità (reggia di Portici). All'edificio principale Canevari affianca sui due lati più lunghi due corpi edilizi a "C", simmetrici e di minor lunghezza rispetto ai lati più lunghi del palazzo, tali da definire un rettangolo ribaltato in orizzontale che risulta incrociato a quello verticale relativo all'edificio principale.

Nell'ortografia i due corpi edilizi a "C", simmetrici e più bassi rispetto ai tre registri dell'edificio principale, vengono collocati uno a destra e l'altro a sinistra e collegati a questo con portali che ristabiliscono la continuità dell'intero organismo architettonico, determinando in pianta due ulteriori cortili di forma rettangolare.

Nell'ala che guarda verso il giardino Canevari inserisce all'ultimo piano un grande loggiato ad archi dal quale si domina, mediante plurime visuali prospettiche, l'intero complesso.

In occasione del concorso, fu tenuta da Monsignor Sergardi un'orazione celebrativa che tratta del valore allegorico dei simboli, aspetto che è stato di recente esplorato nello studio della Giusti che, sul testo dell'orazione del Sergardi, osserva: *"Su un altro punto Sergardi sembra attingere dalle discipline filosofiche di lontana memoria: il valore allegorico del simbolo. Se come è noto, la componente simbolico evocativa era da sempre appartenuta alle arti, in generale, e all'architettura, specie quella religiosa del periodo barocco, in particolare, è pur vero che l'accezione che nell'orazione accademica compare è quella tendente a sottolineare il valore informativo e divulgativo del simbolo inteso, oltre che materializzazione delle*

immagini divine, quale mezzo, e cioè strumento, per attuare una più compiuta diffusione del sapere."⁴ Ma in quale modo concreto, va interpretata l'importanza conferita al simbolo espressa dal Sergardi? Nella forma evidente dell'oggetto architettonico rappresentato? Nella sua funzione simbolica intrinseca di "palazzo pontificio"? O piuttosto questa declamata rilevanza del simbolo in architettura atteneva ad aspetti strettamente connessi alla "praxis" progettuale, a simboli primigenii assunti quali riferimenti per costruire la matrice geometrica che dava luogo alla forma del "significante" architettonico?

Tali domande retoriche appaiono solo abbozzate nella lettura della Giusti che però, con riferimento a tutti i progetti dei Concorsi Clementini, osserva: *"Peraltro, è abbastanza interessante constatare come, spesso, gli elaborati premiati si discostano, a volte addirittura contraddicendoli, dagli orientamenti teorici così platealmente enunciati in Campidoglio, mostrando l'evidente difficoltà da parte della commissione accademica di "controllare" rigidamente l'operato della scuola, allo stesso tempo denunciando l'impossibilità per lo stesso corpus accademico di sottrarsi all'enorme carica semantica che le architetture barocche continuavano prepotentemente ad esercitare"*⁵

L'intuizione della Giusti è sagace ma, per chiarire se nel progetto di Canevari vi fu scostamento o invece adesione con quanto espresso nell'orazione celebrativa del Sergardi, occorrerebbe individuare il corredo simbolico adoperato ed esercitato dal Canevari nella costruzione della pianta.⁶ Solo dopo questa verifica è possibile stabilire se il discorso del Sergardi sull'importanza dei simboli in architettura trovò conferma nel progetto del maestro romano.

Se la soglia dell'indagine rileva solo analogie con altre forme architettoniche espresse nelle piante di precedenti Concorsi, a prescindere dall'analisi specifica del modo in cui Canevari disegnò il suo progetto, non si riesce a verificare se vi fu un effettivo scostamento o invece adesione ai contenuti filosofici, teologici e culturali espressi nell'orazione del Sergardi, e ciò vale per Canevari come per chiunque altro partecipò ai concorsi dell'Accademia di San Luca.⁷

In realtà il criterio adoperato per l'aggregazione compositiva dei corpi di fabbrica del palazzo progettato da Canevari si basa su principi rigorosamente geometrici. L'intero edificio risulta inscritto in una circonferenza ideale senza la quale il maestro romano non avrebbe potuto calcolare a perfezione gli stacchi dei lati lunghi del giardino. Ricomponendo l'intera matrice geometrica si nota che i due rettangoli, quello orizzontale e quello verticale che delimitano i perimetri dei corpi di fabbrica, generano un unico rettangolo inscritto in una grande circonferenza. Se tracciamo un cerchio di raggio pari alla distanza tra il centro del cortile principale ad uno qualunque dei vertici di tale rettangolo si rileva che la circonferenza definisce esattamente i due punti che determinano gli stacchi del lato lungo del giardino.

In altri termini Canevari fa originare l'intero progetto da una circonferenza "ideale" entro la quale colloca le sagome dei diversi corpi di fabbrica, i quali vengono disposti, dimensionati e proporzionati sulla base di un simbolo di rilevante valore assunto come riferimento iniziale. La matrice generativa geometrica di molti progetti di architettura celava in quegli anni simboli, spesso assunti dagli architetti come riferimenti iniziali per determinare l'intera composizione dei corpi di fabbrica, ossia i dimensionamenti ed i posizionamenti del "significante" architettonico. La bellezza di un progetto risultava tanto più eccelsa quanto maggiore era il grado di maestria raggiunto da un architetto nel rendere difficile ai "profani dell'Arte" l'identificazione della matrice generativa geometrica in relazione al simbolo che aveva prescelto.

Se è vero che i Concorsi Clementini furono esercitazioni avulse dal contesto territoriale concreto, non è sempre vero che gli elementi progettuali sperimentati nelle soluzioni presentate non avessero una relazione con la pratica progettuale concretamente esercitata dagli architetti nella loro professione.

L'Hager ha giustamente osservato che la soluzione proposta da Canevari può essere considerata una sorta di paradigma della poetica canevariana, un progetto che fungerà da modello di riferimento per altre successive opere; fra queste le soluzioni ideate per il concorso dei modelli per la Sacrestia Vaticana e per il progetto della reggia di Portici ove il

maestro romano, secondo lo storico tedesco, riprese nello schema compositivo della facciata sul lato mare riferimenti analoghi a quelli presenti nel progetto principale della facciata del palazzo pontificio⁸.

Ulteriori elementi compositivi che verranno riadoperati nel palazzo reale di Portici, sono i collegamenti fra i singoli corpi edilizi realizzati mediante portali ad arco e l'utilizzo della balconata continua aggettante sormontata su tre grandi arcate, come si evince nel prospetto effettivamente realizzato, ben difforme dal primo schema di prospetto relativo al lato rivolto verso la strada regia, firmato dallo stesso Canevari.

L'opera di Canevari presentata al concorso del 1703 dovette ispirare alcune ricostruzioni ideali dei monumenti dell'antica Roma eseguite da Johan Bernhard Fischer von Earlach nel 1721, fra cui la ricostruzione della Domus Aurea di Nerone⁹. Il disegno del von Earlach elaborato ben 18 anni dopo il progetto redatto da Canevari per il palazzo pontificio sembra visibilmente ispirato a questo, almeno nell'aggregazione essenziale dei volumi edilizi e, nonostante le maggiori dimensioni rispetto al progetto di Canevari, si sviluppa anch'esso intorno ad un cortile di pianta rettangolare che culmina, però, in un portico semi-circolare che cinge un ninfeo.

L'edificio presenta, in corrispondenza dei due lati lunghi, quattro ulteriori cortili rettangolari a due a due contigui che diversificano il palazzo rispetto alla soluzione prospettata dal Canevari. Tuttavia alcuni elementi tipo-morfologici come la presenza dei due corpi a C laterali che si collegano all'edificio principale, sembrano visibilmente richiamarsi al progetto del 1703. Un altro particolare già presente nel progetto di Canevari che viene ripreso da von Earlach è il caratteristico loggiato panoramico che viene però diversamente posizionato. L'attenzione prestata da architetti tedeschi ed inglesi alle opere degli architetti romani che gravitavano intorno a Carlo Fontana è un fatto storicamente acclarato e trova conferme, nel caso di Canevari, in almeno due circostanze che verranno ulteriormente discusse nelle prossime pagine. Si osserva a tal proposito che nel 1722 Johan Conrad Schlaun, giunto a Roma per motivi di studio, effettuò alcuni rilievi di opere già realizzate dal maestro romano fra cui la facciata della chiesa delle SS. Stimate ed il campanile annesso; né va dimenticata la richiesta di far giungere l'architetto romano alla corte di Dresda nel 1738 per consultarlo su alcuni progetti, circostanze che indicano di intensi rapporti che Canevari strinse con gli ambienti tedeschi.

Dal 1703 fino al 1713 Canevari si dedicò, secondo quanto riporta Pio, a perfezionare i suoi studi e ad alternare tale attività con incarichi minori. E' questo il decennio meno esplorato della vita professionale dell'architetto e non si conoscono ulteriori opere che realizzò in questo periodo.

Ad ogni modo va osservato che negli anni che vanno dal 1705 fino al 1714 l'attività di molti architetti romani subì una brusca battuta d'arresto a causa della guerra che coinvolse lo stato pontificio. Tutta l'attività edilizia della capitale fu interrotta e molti architetti si dedicarono a pochi restauri di qualche chiesa, a perfezionarsi nelle arti del disegno o a prepararsi per i concorsi futuri¹⁰.

Nel 1713 figura già come membro della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon e tra il 1713 ed il 1714 realizza per i canonici regolari lateranensi la sopraelevazione del convento di Santa Maria della Pace. Al Canevari viene attribuita l'ala che guarda verso la facciata della chiesa¹¹.

Note

¹ G. Ghezzi, *Le Buone Arti sempre più gloriose nel Campidoglio*, Roma 1704.

² Paolo Marconi, Angela Cipriani, Enrico Valeriano, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Accademia Nazionale di S. Luca, Roma 1974, vol.I; Hellmut Hager, S. Munshower, *Architectural Fantasy and Reality. Drawings from the Accademia di San Luca in Rome. Concorsi Clementini 1700-1750*, catalogo della mostra, University Park, 1981.

³ Hellmut Hager, *Il modello con la sacrestia a pianta ovale*, in *Filippo Juvarra e il concorso dei modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la nuova Sacrestia di S. Pietro*, De Luca, Roma, 1970, nota n.170, pag. 58.

⁴ Rosa Maria Giusto, *Architettura tra tardobarocco e neoclassicismo* (introduzione di Francesco Divenuto), ESI, Napoli, 2003, pag 63.

⁵ Ivi, pag. 61.

⁶ Come ci ricorda R. De Fusco "La principale figura dello spazio interno <<significato>> è la pianta. Essa è la generatrice di quello spazio, il luogo sul quale maggiormente s'è appuntato l'interesse dei progettisti e committenti, il sottosegno più indicativo della funzione, della tipologia, del gusto, dell'economia, del costume di una data società ecc..; è insomma il fattore più significativo del segno architettonico. Sebbene si parli spesso di concepire un edificio nella sua totalità, ci sembra indubbio che, fin dai tempi più antichi, il principale procedimento architettonico è consistito nel conformare uno spazio partendo da un piano, nell'aver immaginato un invaso, una volumetria, degli alzati e una copertura muovendo appunto da un disegno, da una figura di pianta." Renato De Fusco, *Le figure del <<significato>> e del <<significante>>* in *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Bari, pag. 68.

⁷ Tale soglia di approfondimento, vale a dire l'indagine sul modo in cui viene concretamente ideato, disegnato e dimensionato un dato progetto, soprattutto in riferimento ai saperi scientifici, matematici e geometrici nonché ai simboli eventualmente adoperati come riferimenti iniziali, viene, tranne rarissime eccezioni, generalmente trascurata negli studi di storia dell'architettura.

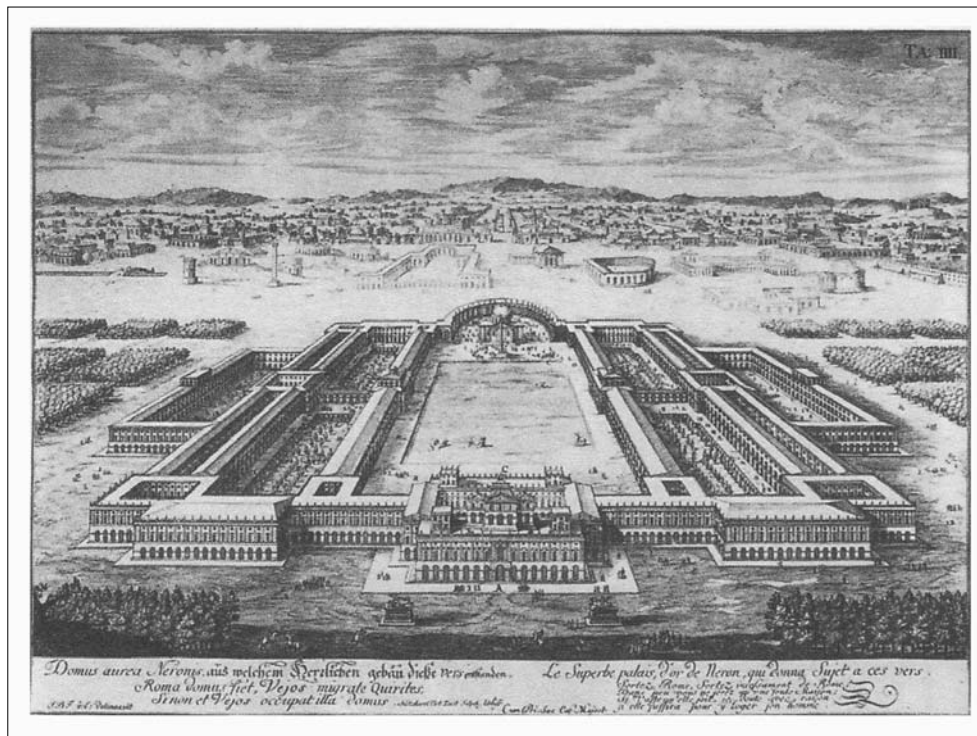
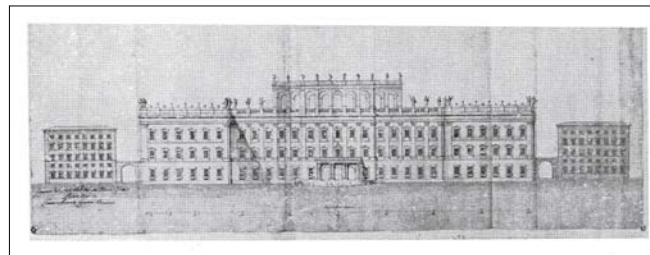
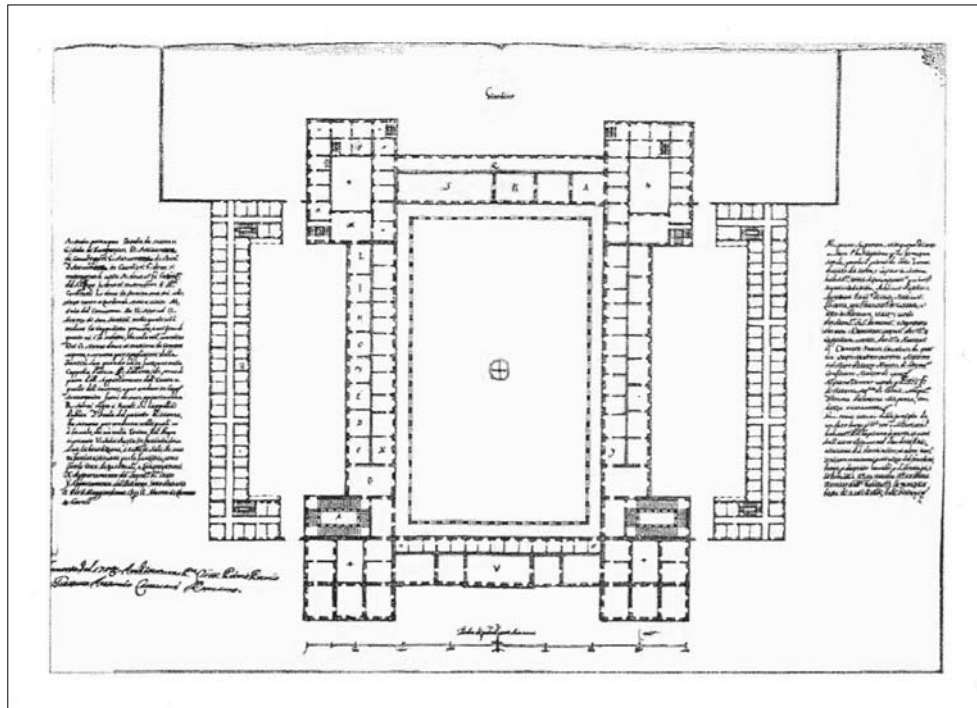
Riteniamo che questo livello di indagine faccia parte, a pieno titolo, della storia dell'architettura, o piuttosto si pone agli studiosi come un campo di investigazione e ricerca inscrivibile nella "storia della progettazione architettonica", di cui Manieri Elia sta cercando da diversi anni di tracciarne i confini. Comprendere i criteri con cui veniva effettuato il disegno di un'icnografia o di un'ortografia non è un problema riducibile ad una mera esercitazione di disegno e rilievo, di geometria proiettiva o di iconologia ma contempla la necessità di mobilitare assieme tutti questi livelli di conoscenza.

⁸ Hellmut Hager, *Il modello con la sacrestia a pianta ovale*, op.cit., pp 39-41.

⁹ J. B. Fischer von Earlach, *Entwurf Einer Historischen Architectur*, Wien, 1721 (prima edizione)

¹⁰ Ugo Valeri, *L'ultimo allievo del Bernini...*, op.cit. pp.22-22.

¹¹ Roma, S. Pietro in Vincoli, Archivio Canonici Regolari Lateranensi, fasc. 655, S. Maria della Pace, anni 1709-19 in Paola Ferraris, *Canevari Giacomo Antonio*, op.cit., p. 332, nota10.



Raffronto fra il progetto di Antonio Canevari per il concorso Clementino del 1703 con la ricostruzione della Domus Aurea di Nerone eseguita da Fischer von Earlach nel 1725.

Il restauro della basilica dei SS. Giovanni e Paolo

Nel 1714 Canevari ottenne dal cardinal Fabrizio Paolucci l'incarico del restauro della basilica dei Santi Giovanni e Paolo, affiancato nell'opera da Andrea Garagni. L'attribuzione del progetto al Canevari si ricava dalla voce del Pio secondo cui: *"Per comando poi del detto cardinale Paolucci titolare della predetta chiesa di Santi Giovanni e Paolo, messe mano a rimodernare tutta la medema, con haver riserbati ad essa il suo sistema antico e sena haver toccato le parti dell'Antico antico, che sono die fila di colonne di granito, nè ha formato tante cappelle su lo stile moderno che sono riuscite di molta lode e sodisfazione di sua eminenza."*, ⁽¹⁾ e nella descrizione di Filippo Titi della chiesa: *"Questa chiesa col monastero, che è nel medesimo Monte Celio, fu edificata anticamente da S. Pamachio monaco nella casa dove abitarono li suddetti Santi. Fu ristaurata da molti Cardinali, e fra gli altri il Card. Niccolò Pelve vescovo di Sens, fece fare il coro con due altari isolati. Il Card. Fabrizio Paolucci Tiene rifece tutta la chiesa, e la Cappella; e li pp. Della Missione di Monte Citorio al presente la posseggono per li santi esercizj. L'architettura è d'Antonio Canavari"*. ²

Dal testo della lapide apposta nella chiesa si evince che i lavori furono ultimati nel 1718. Sul restauro compiuto da Canevari vi fu negli ambienti vaticani un unanime giudizio positivo che trovò espressione nelle parole di lode pronunciate dallo stesso pontefice come si riscontra nel Diario Ordinario di Roma: *" Sua Santità...si portò... alla chiesa dei SS. Giovanni e Paolo titolare dell'E.mo Paulucci per godere la bella, e vaga modernatura, e riduzione dall'antico al moderno di quella chiesa, fatta fare dalla generosità e buon gusto di S. E. Titolare che da tutti si mira, e gode con particolare attenzione; e la Sua Santità dopo esserne rallegrata con il suddetto card. Paulucci ritornò al Quirinale soddisfatto..."*. ³

L'architetto romano pur conservando la facciata medievale effettuò una totale trasformazione dell'impianto basilicale paleocristiano. Il Venditti osserva in proposito che Canevari *"volle attingere ad una spazialità più greve, piena di echi cinquecenteschi, con pilastri affiancati dalle antiche colonne, in un motivo di serliana all'interno dell'orditura principale di lesene"*. ⁴ Alcuni particolari stilistici ed architettonici come l'orditura delle lesene arrotondate negli spigoli o le cupole a scodella che si ammirano nelle navate laterali si richiamano a motivi compositivi borrominiani ripresi dalle navate della chiesa di S. Giovanni in Laterano.

L'intervento è stato in parte alterato da restauri effettuati nella seconda metà del '900 che rendono in parte parzialmente riconoscibili gli interventi effettuati dal Canevari.

Note

¹ Nicola Pio, *Antonio Canevari*, in *Le vite di pittori, scultori et architetti*, op.cit. pp.153-154

² Titi Filippo Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte in Roma*, stampato da Marco Pagliarini in Roma, 1763

³ Chracas, *Diario Ordinario* (di Roma). *Sunto di notizie ed indici*, Vol.I (1718-1736), notizia del 15 giugno 1718 n.167-(Roma 29/6)

⁴ Arnaldo Venditti-Margherita Azzi Visentini, *Antonio Canevari s.v.*, In *Dizionario Biografico...* op.cit, pag 55



Antonio Canevari : Il restauro della Chiesa dei SS Giovanni e Paolo

Il Concorso per la sagrestia Vaticana

Nel 1715 Canevari partecipò al Concorso per la realizzazione di un modello ligneo per la sagrestia Vaticana ove furono presentate diverse soluzioni fra cui quella del Valeri suo maestro, del Michetti, dello Juvarra, del Paradisi. Le prime notizie sulla sua partecipazione al Concorso sono riportate dal Pio: *"In occasione di doversi fare la nuova sagrestia di San Pietro in Vaticano, a concorrenza di cinque altri professori, fra quali il suo maestro Antonio Valerj e Filippo Juvarra, famoso architetto et ingegnere del cardinal Ottoboni et hoggi in Torino di quel sovrano, ha inventato e fatto il modello della medesima, il disegno del quale qui appresso si vede et è riuscito il più piaciuto e gradito e se si metteva mano a detta fabbrica e che il denaro per essa non si mandava a corpi contro i Turchi, si crede fossero per appigliarsi al detto modello, fatto con dispendio di sopra seicento scudi, d'ordine della reverenda fabbrica di San Pietro."*¹.

Una dettagliata ricostruzione della vicenda relativa al Concorso e sui motivi per cui non vi fu alcun responso sui progetti presentati, viene effettuata da Ugo Valeri nella sua monografia su Antonio Valeri. L'autore riporta il testo latino del concorso contenuto nel <<Liber Congregationum>> della fabbrica di San Pietro nel quale si chiedeva espressamente ad alcuni fra i più eccelsi architetti di cimentarsi nella produzione di un modello ligneo per la Sagrestia Vaticana :<< Antonio Valerij, Antonio Canevari, Philipppo Juvarra, Domenico Paradisi et Nicolas Michetti Architectis, a quibus constructi, fuerunt moduli, et formae lignae pro constructione novi sacrarii Basilicae Vaticanae, supplicantibus ipsis elargiri aliquam recognitionem pro dictis eorum operibus. Ad D. Secretarium cum Sanctissimo>>².

Il concorso venne bandito nel 1715 dal pontefice Clemente XI e gli aspiranti, dopo aver ultimato e presentate le loro proposte, non ottennero alcun responso poiché il Papa, a cui spettava l'ultima voce sulla proclamazione del vincitore, venne a prematura morte. Altre notizie sulla partecipazione di Canevari al Concorso per la sagrestia Vaticana e sugli altri partecipanti sono contenute in un saggio di Chierici. Discutendo intorno agli architetti senesi del '700 scrive: *"Oltre al Posi, ben pochi sono gli architetti senesi del tempo, la cui notorietà sia uscita dagli antichi confini dello Stato. Lelio Cosatti (1677-1748), matematico di valore, fu invitato nel 1719 dal papa Clemente XI, insieme al Juvarra, a Nicola Michetti, a Domenico Paradisi, ad Antonio Canevara e ad Antonio Valeri, a presentare il disegno per la fabbrica di una nuova sacrestia per la Basilica Vaticana. La morte del papa troncò il concorso, al quale il cav. Antonio Valeri, contrariamente agli altri, aveva partecipato con due progetti. Il Cosatti stese pure una notevole memoria per dimostrare inconsistenti gli allarmi sorti sulla stabilità della cupola di S. Pietro."*³. I successivi pontefici Innocenzo XII e Benedetto XIII non mostrarono alcun interesse per i progetti e solo con il pontificato di Clemente XII venne affidato al Galilei l'incarico di esaminare tutti i modelli elaborati dagli architetti che si erano cimentati nella prova.

Il 13 luglio del 1732 fu costituita una commissione composta dal Cardinal Albani, da monsignor Sinibaldi, dai Cardinali Barberini, Corsini, Del Giudice, Ercolani, Pico e dal canonico Ricci con il compito di esaminare i resoconti della valutazione emessa dal Galilei ma gli alti prelati non furono tutti concordi con le sue valutazioni e trovandosi in disaccordo, indussero anche Clemente XII, come i suoi predecessori, a rinviare la costruzione della Sagrestia Vaticana che verrà realizzata dal Marchionni solo nel 1776 sotto il pontificato di Pio VI⁴.

L'apporto dell'Hager è stato essenziale per la ricostruzione di tutta la vicenda storica relativa ai progetti della sacrestia vaticana. A lui si deve l'importante scoperta del modello eseguito dal Canevari fino a quel momento ignoto e per le forti somiglianze che vi ravvisa sia col progetto del palazzo pontificio redatto per il concorso clementino del 1703, sia per i rimandi che si riscontrano in alcuni elementi architettonici come il caratteristico profilo della cupola che appare fortemente simile alla cuffia del campanile della chiesa delle SS. Stimate⁵.

Nell'interessante lavoro su Filippo Juvarra del 1970 lo storico tedesco pone in discussione quanto riportato dal Cascioli nella sua *Guida illustrata al Nuovo Museo di San Pietro*, scritta

nel 1924, in cui si afferma che Canevari non avrebbe presentato alcun progetto per la Sagrestia di San Pietro, realizzando solo due spaccati per la Canonica ⁶.

L'Hager fa osservare che l'affermazione del Cascioli muove da indicazioni sommarie contenute nel testo del Milizia. A questa lettura lo storico tedesco contrappone la nota del Chattard del 1762 ove si accenna esplicitamente ad un modello realizzato da Canevari per la Sacrestia Vaticana ⁷.

In un successivo studio pubblicato nel volume collettaneo su Filippo Juvarra, l'Hager con riferimento ai progetti per la Sagrestia Vaticana osserva che la soluzione proposta da Canevari dovette influenzare non poco l'elaborazione del progetto di Juvarra per la Basilica di Superga. Lo storico tedesco attribuisce all'architetto romano indubbe capacità compositive e progettuali : <<Il modello di Antonio Canevari ("A"), che presenta la sacrestia come una chiesa a pianta ovale, potrebbe aver attirato l'attenzione di Juvarra perché l'edificio centrale, come poco più tardi quello di Superga, sporge in modo vivido dal rettangolo del palazzo canonico, che qui è trasversale. La galleria biforcantese, avrebbe raggiunto la porta dei canonici, e quella di Santa Marta>> ⁸.

Nessuno dei progetti presentati fu realizzato anche se quello eseguito da Canevari dovette ricevere particolari consensi ed approvazioni difatti sempre l'Hager osserva in proposito come :<< il passaggio nelle vite di Nicola Pio (1724), secondo il quale il Modello di Canevari sarebbe<<riuscito il più piaciuto e gradito>> e che sarebbe stato eseguito se il denaro non fosse stato spedito<< a Corfù contro i Turchi>>, non significa che il Concorso fosse stato vinto dal Canevari perché, oltre a suonare la dichiarazione assai generica, manca totalmente l'appoggio di documenti. E' più probabile quindi che rispecchi felicitazioni e complimenti che certamente non mancarono per un'opera attraente e ben riuscita benchè, per la forma, più adatta a una chiesa con monastero che a una sacrestia>> ⁹.

Queste considerazioni contribuiscono a rivalutare l'opera di Canevari e sollecitano a rinnovare domande ed interrogativi sui rapporti tra Canevari e Juvarra, di cui si sa molto poco. Certo è che il progetto della sacrestia di Canevari non fu il solo ad aver ispirato importanti opere di Juvarra. Nella chiesa di S. Filippo Neri a Torino, realizzata temporalmente dopo quella delle SS. Stimate di S. Francesco, Juvarra riprenderà l'intero schema di pianta della chiesa di Canevari, persino l'aula a diedri concavi sormontata dalla volta che presenta moltissime analogie con quella realizzata dal Canevari nove anni prima.

Nel progetto della basilica di Superga Juvarra assume una disposizione planovolumetrica della soluzione analoga a quella proposta da Canevari per la Sagrestia Vaticana, con la variante di far emergere il tamburo della cupola scorporandolo dall'edificio che fuoriesce dal palazzo canonico.

Una ulteriore "apparente" variazione rispetto alla soluzione prospettata da Canevari è l'inserimento dei due campanili simmetrici disposti agli estremi dell'ala del palazzo canonico, elementi architettonici che non sembrano evidenziarsi nella foto del plastico elaborato da Canevari. Ciononostante si fa osservare che il medesimo punto del palazzo di Superga in cui Juvarra inserisce i campanili corrisponde nel plastico di Canevari ad un'ansa quadrata cava ove si leggono perfettamente alcuni solai sezionati, come se in quel punto il maestro romano avesse inserito un campanile, che, ovviamente, sarà andato distrutto o smarrito. La nostra ipotesi nasce da una semplice considerazione costruttiva, difatti ci sembra alquanto illogico che Canevari avesse operato nel plastico quella sezione cava di pianta quadrata e volumetricamente parallelepipedica, posta ai due lati del palazzo canonico, senza scopo alcuno. Questa considerazione muove dalla lettura della foto pubblicata dall'Hager e fa ritenere che Canevari potrebbe aver ubicato nelle due parti cave "due campanili" a similitudine di quanto Juvarra ripeterà nel progetto della basilica di Superga.

Note

¹ Nicola Pio, *Antonio Canevari* in *Le vite...* op.cit.p. 153.

² Ugo Valeri, *Antonio Valeri*, op.cit. p. 23.

³ Gino Chierici, *Architetti ed Architettura del '700 a Siena*, in << Architettura e arti decorative>>, rivista d'arte e di storia, Milano- Roma, fasc. V, gennaio, Anno II - MCMXIII. p. 134.

⁴ Ugo Valeri, *L'ultimo allievo del Bernini...*, op.cit. pp. 22-24 .

⁵ L'Hager valuta molto positivamente il progetto redatto da Antonio Canevari rilevando che: "*Dopo il modello del siciliano (Juvarra) quello attuale è, tra quanti finora esaminati, senza dubbio il più notevole per la compiutezza dell'impostazione e l'effetto monumentale dell'alta cupola con la sua vivace sagoma. Canevari peraltro, come Valeri e Michetti, trae la sua soluzione dal prototipo di edificio conventuale con chiesa. E da chiesa è infatti l'ampliamento del vano ovale con i bracci della croce greca ai cui estremi si trovano gli altari*"

Helmut Hager, *Il modello con la sagrestia a pianta ovale in Filippo Juvarra*op.cit. pp.39-41.

⁶ Giuseppe Cascioli , *Guida illustrata al Nuovo Museo di S. Pietro* ,Roma , 1924, cit. in H. Hager , Filippo Juvarra, op. cit. p. 33.

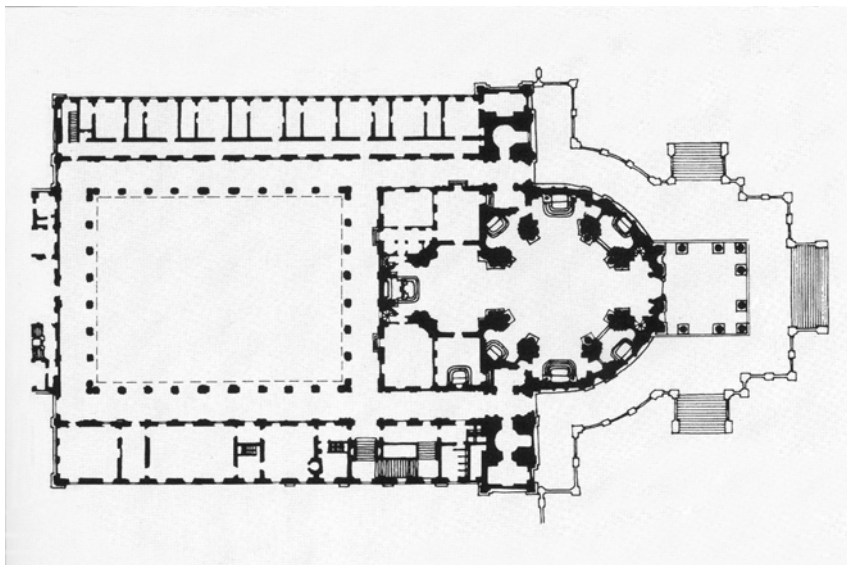
⁷ Giovanni Pietro Chattard, *Nuova Descrizione del Palazzo Vaticano, o sia del Palazzo apostolico di S. Pietro*, I, Roma , 1762, pag. 264, cit in H. Hager , Filippo Juvarra... , op. cit, nota n.138 , p. 56.

⁸ Hellmut Hager, *Il "modello grande" di Filippo Juvarra per la nuova Sacrestia di San Pietro in Vaticano*, in Filippo Juvarra e l'architettura europea, (a cura di A.B. Correa, B.B. Esquivias, G.Cantone), Electa Napoli, p.114

⁹ *Ibidem.*



Modello di Antonio Canevari per il progetto-concorso della Sagrestia Vaticana (1715), veduta generale e particolare della cupola



Confronto tra il modello di Canevari per la Sagrestia di S. Pietro (1715) con il progetto di Juvarra della Basilica di Superga di Torino. (1716)

Secondo l'Hager il modello di Canevari dovette ispirare Juvarra per il progetto della Basilica torinese

Il primo nucleo della chiesa delle SS. Stimate di San Francesco era antichissimo: la chiesa risultava già edificata nel 1293 e dedicata a quell'epoca ai Quaranta Martiri del "Calcarario". Nel 1597 papa Clemente VII la affidò in custodia all'Arciconfraternita delle SS. Stimate di San Francesco che fra il 1713 ed il 1717, durante il pontificato di papa Clemente IX, la fece ricostruire quasi interamente su disegno iniziale di Giovanni Battista Contini¹.

Secondo quanto riporta il Pio: *"Per la fabrica della chiesa della Compagnia delle Stimate, stante l'indisposizione del Cavalier Contini, che era già principciata, ha mutato sistema con nuovo sistema e con sommo gusto, vantaggio e gradimento della compagnia ha terminato la detta fabrica con sollecitudine, tutta diversa dalla prima con il proprio suo parto e sopra l'istessa pianta già cominciata, come pubblicamente si vede, et ocularmente da signori deputati di essa si è riconosciuto."*². Scrivendo intorno alla vita dell'architetto Giambattista Contini (1641-1723) il Pascoli riporta che: *"Cominciò la fabbrica della chiesa delle Stimate, che non so per qual ragione l'abbandonasse, e fosse poi data al Canavari"*³.

I primi lavori sulla chiesa furono diretti da Francesco Contini padre di Giovan Battista e risalgono a prima del 1660, epoca in cui la chiesa fu ufficialmente dedicata al Santo di Assisi. Il primo impianto della chiesa si individua nella pianta firmata da Matteo Gregorio de Rossi che fu eseguita nel 1668⁴.

L'arciconfraternita delle SS. Stimate di San Francesco, come ci ricorda l'Hager, era una comunità "ricca ed influente" alla quale risultavano aggregati molti nobili romani⁵.

Nel 1716 il principe Bartolomeo Ruspoli, membro autorevole dell'arciconfraternita e uomo molto addentro alle vicende vaticane, avendo sposato una nipote di papa Innocenzo XIII Conti, appoggiò Canevari favorendo il suo inserimento nel cantiere della chiesa delle SS. Stimate di San Francesco⁶.

In un primo tempo Canevari affiancò Giovan Battista Contini, architetto ufficiale incaricato del progetto, ma poi gli subentrò per non aver questi risolto in modo soddisfacente il disegno della facciata. Per la facciata furono difatti prospettate due diverse soluzioni, una elaborata dal Contini e l'altra dal Canevari ed entrambe furono sottoposte al giudizio dell'Arciconfraternita che si espresse con voto segreto, preferendo all'unanimità quella elaborata dal confratello Canevari⁷.

Dal 1717 fino al 1721, a seguito dell'allontanamento del Contini, Canevari divenne l'architetto di riferimento dell'Arciconfraternita nonchè membro della stessa, redigendo il completamento del progetto della chiesa, del campanile, dell'oratorio, della sede dell'arciconfraternita e finanche disegni di dettaglio relativi a stucchi ed arredi, lavori che terminarono nel 1721⁸.

Sulla base dei documenti di archivio rinvenuti dall'Hager nella <<Filza delle giustificazioni>> risulta che Canevari subentrò al Contini tra il 7 luglio del 1717 ed il 10 settembre dello stesso anno, e poiché la costruzione della chiesa fu iniziata il 23 settembre dell'anno precedente è molto probabile che Canevari ricevette il passaggio delle consegne, nella direzione e nel completamento della fabbrica, quando la chiesa si trovava in uno stato già avanzato⁹. Perciò lo storico tedesco ritiene che il completamento della chiesa effettuato da Canevari interessò in prevalenza le parti superiori dell'interno, mentre per quanto concerne i disegni della facciata e del campanile è certo che furono da lui realizzati¹⁰.

E' molto probabile che Canevari apportò anche alcune modifiche nella pianta disegnando il raddoppio della pilastratura che si vede ancor oggi e che risulta visibilmente difforme dalla pianta della chiesa redatta dal Contini nel 1704. I lavori terminarono nel 1719 ed il 16 settembre di quello stesso anno la chiesa venne consacrata¹¹.

La pianta della chiesa elaborata dal Contini venne successivamente modificata col raddoppio della pilastratura che comportò un sensibile allungamento dell'aula e non si è mai completamente chiarito se fu Canevari o invece lo stesso Contini ad apportare queste modifiche allo schema della pianta. Su questo problema si sono maggiormente appuntate le attenzioni di molti storici e studiosi. Secondo la voce del Pio fu Canevari a mutare "sistema

con nuovo sistema" facendo adombrare il sospetto che fosse stato Canevari a modificare lo schema di pianta col raddoppio della pilastratura. L' Hager nella stesura della voce Giovanni Battista Contini per il Dizionario Biografico degli Italiani, ritorna sul problema ritenendo che la modifica dell'impianto iniziale del Contini fu operata dal Contini stesso, mentre Canevari dovette procedere alla realizzazione dell'alzato con la volta: *"Dopo diversi anni e una variazione del disegno che essenzialmente consiste nel raddoppiamento dei pilastri che contengono gli ingressi alle cappelle, i lavori furono ripresi nel 1714 (prima pietra, 23 settembre) e condotti dallo stesso Contini almeno fino al 7 luglio 1717; nell'ottobre gli successe A. Canevari che condusse a termine la chiesa che era pronta per la consacrazione il 16 luglio 1719; nell'inventario dei beni del Contini numerosi sono i suoi disegni per questa costruzione"*¹².

Secondo la ricostruzione di Del Bufalo, autore di una monografia sul Contini, : *"poiché la chiesa venne consacrata dopo soli due anni, nel settembre del 1719 dal cardinale Lorenzo Corsini, futuro papa Clemente XII, e quindi era già in uno stadio avanzato quando Canevari rilevò i lavori, non sembra che egli abbia potuto, come asserisce il Pio, attuare grandi cambiamenti. Indubbiamente il primitivo disegno del Contini venne riveduto soprattutto con il raddoppiamento dei pilastri, ed al Canevari si debbono le parti superiori dell'interno e della facciata, insieme al campanile, ma non si ritiene possibile ascrivergli altro"*¹³.

Nella dettagliata e documentata ricostruzione operata dalla Ferraris, a cui va il merito di aver ritrovato numerosi documenti di archivio che chiariscono l'intero iter di costruzione della fabbrica, emerge che Contini elaborò nel 1713 un nuovo disegno della pianta che molto probabilmente comportò il raddoppio delle lesene rispetto al primo disegno del 1704. A quella data Canevari non era stato ancora nominato coadiutore del Contini, nomina che risale ad una decisione presa dalla Congregazione Segreta del 13 agosto del 1716. Tuttavia la Ferraris osserva che Canevari dovette influire non poco sulla scelta della Congregazione di cambiare l'ordine architettonico dorico adoperato inizialmente dal Contini, che fu sostituito con lo ionico composito, stile prediletto da Canevari già nel restauro della basilica dei SS. Giovanni e Paolo¹⁴.

Per realizzare l'opera ci si avvale anche di contributi elargiti direttamente dal Papa come si riscontra nelle notizie riportate sul Diario Ordinario di Roma relative agli anni 1718 e 1719¹⁵.

Un'ulteriore notizia riportata nel Diario Ordinario accenna alla cerimonia di benedizione delle campane della chiesa che avvenne il 16 settembre del 1719, segno che a quella data il campanile doveva essere già stato eretto. Sempre nel medesimo testo si accenna alla cerimonia di consacrazione della chiesa che fu officiata dal cardinale Lorenzo Corsini, co-protettore della medesima confraternita¹⁶.

Il particolare è importante, perché ci fa comprendere i rapporti che Canevari seppe intessere con illustri mecenati e uomini di cultura. Come ci ricorda il Benedetti, Corsini fu espressione di una corrente innovatrice sia in campo architettonico che artistico e culturale¹⁷.

Al contrario di quanto rilevò Milizia su presunti difetti della chiesa, l'interesse per l'opera di Canevari trovò un'attestazione importante nei rilievi del campanile e della facciata eseguiti a scopo di studio da Johan Conrad Schlaun, il quale durante il soggiorno romano del 1722, oltre a studiare e ridisegnare le opere di Bernini e Borromini, si interessò in modo particolare alle opere di Antonio Canevari¹⁸.

Del resto i disegni di Schlaun risalgono al 1722 ed è molto probabile che l'architetto tedesco avesse conosciuto di persona Canevari che a quella data operava ancora in Roma. Johan Conrad Schlaun fu l'architetto del principe-vescovo di Munster per il quale progettò, tra gli anni 1753-1757, il famoso castello a tre bracci corti che dispose in posizione d'angolo tra la Salzstrasse e la Ringoldsgasse. La fama di Canevari giunse così fino in Germania a influenzare la ricerca compositiva e progettuale degli architetti tedeschi.

La facciata della chiesa delle SS.Stimate, interamente attribuita ad Antonio Canevari, risulta ripartita in due registri e tre unità, inframmezzate da una coppia di lesene binate nel settore centrale. Al primo registro figurano i tre accessi con quello centrale di maggior dimensione che risulta sormontato da un arco semicircolare. Sull'architrave che separa i due

registri è incisa un'iscrizione dedicatoria. La composizione del secondo registro inizia con un' insolita fascia stilobata, segnata da un'ulteriore cornice marcapiano, la cui linea orizzontale risulta tangente all'arco del grande timpano ricurvo e spezzato che chiude la composizione del settore centrale del primo registro.

In questa fascia intermedia si notano due piccole finestre, disposte in asse con quelle della prima e della terza unità del secondo registro, che non figurano nella incisione del Vasi (vedi foto). Ciò significa che queste piccole aperture furono aggiunte, con molta probabilità, in epoca successiva.

Il secondo registro presenta due ampie finestre alla prima e terza unità, e termina alla sommità dell'unità centrale con un timpano triangolare spezzato entro cui è allocato l'arco dell'ampia nicchia semicircolare, decorata con il simbolo dell'Arciconfraternita.

Sopra l'architrave, all'interno del nicchione centrale si erge la statua di S. Francesco d'Assisi nell'atto di ricevere le Sacre Stimmate. La tradizione vuole che la statua del santo titolare sia opera di Antonio Raggi, ma in realtà, lo documenta la Ferraris, essa fu eseguita da Bernardino Cametti.

Una balaustra chiude l'intera composizione della facciata celandosi dietro al timpano, in corrispondenza del settore centrale.

Quali furono i riferimenti compositivi e stilistici scelti da Canevari nella facciata della chiesa delle SS. Stimmate? E' questo un campo di ricerca che nel corso degli anni ha impegnato molti storici e studiosi, e ciò conferma come l'opera, al contrario dei giudizi liquidatori che dal Milizia raggiungono l'ottocento, fu di gran rilevanza nella Roma di primo Settecento.

Secondo la Ferraris, Canevari per i riferimenti adottati si sarebbe rifatto ai progetti di Carlo Fontana e Filippo Juvarra elaborati per la basilica di S. Giovanni in Laterano:

"Proprio da un'ipotesi progettuale per il Laterano, uscita dallo studio di Fontana e verosimilmente nota allo Juvarra, deriva infatti il motivo della Statua<<berninianamente>> posta contro lo sfondo del nicchione <<borromininano>>, mentre il timpano superiore di derivazione ellenistica, e il suo raccordo strombato con la nicchia lunettata, rimandano al disegno più elaborato dello Juvarra per la medesima facciata lateranense un'eco di quest'ultima soluzione, databile intorno al 1715, si trova nel disegno del giovane Fuga, ancora per San Giovanni in Laterano, del 1722, dunque dopo le Stimmate>>¹⁹.

Tali considerazioni sono da condividere solo in parte .

Che Fuga possa aver ripreso nel disegno per la facciata di S. Giovanni in Laterano lo schema compositivo di Canevari, già realizzato per la chiesa delle Stimmate, è un fatto alquanto evidente; meno evidenti appaiono invece i legami tra la soluzione di Canevari e le soluzioni prospettate da Juvarra.

Questi elaborò per la facciata di S. Giovanni in Laterano due schizzi, che egli soleva denominare "pensieri", di recente pubblicati nella pregevole monografia del Gritella ²⁰.

Nel primo schizzo l'arco al centro del II registro si presenta come una comune finestra ad arco, di dimensioni eguali alle altre e risulta visibilmente separata dal timpano che sovrasta la trabeazione.

Nel secondo schizzo, databile fra il 1707 ed il 1716, si individua una grande nicchia con arco lunettato che impegna l'intera facciata della chiesa, ma che costituisce una parte a sé stante rispetto al timpano di chiusura. Entrambi i disegni, che hanno date incerte se non controverse, sono difforni dalla soluzione adottata da Canevari per la facciata delle SS. Stimmate.

Per il riferimento al disegno della facciata di S. Giovanni in Laterano attribuito al Fontana, di cui James Gibbs (1682-1754), suo allievo, ne ridisegnò una copia ⁽²¹⁾, occorre fare un notevole sforzo interpretativo per riconoscerli affinità con la facciata disegnata da Canevari. Ad eccezione della statua del santo titolare racchiusa nella nicchia, questa risulta collocata al di sotto della trabeazione, con il timpano di chiusura ben distinto e posto al di sopra di essa. Ma l'elemento più caratterizzante della facciata delle Stimmate non è tanto la nicchia che reca al suo interno la statua del santo titolare, ma la composizione di tutta l'unità centrale del

secondo registro , cioè la nicchia con arco che spezza il timpano e quest'ultimo che risulta retto dalle due coppie di paraste.

La Ferraris interpreta il timpano come un elemento architettonico isolato e ritiene che Canevari lo avrebbe ripreso dall'architettura ellenistica, già presente in alcune opere di Pietro da Cortona. Non v'è dubbio che l'idea di racchiudere l'arco nel timpano compare effettivamente nelle opere del Cortona, ad esempio nella facciata di Santa Maria della Pace in Roma (1656-57) o in quella di Santa Maria di via Lata (1658-1662) ma in entrambe le chiese il timpano è di grandi proporzioni, impegnando quasi l'intera facciata ed è poggiato su due coppie di colonne molto distanziate fra loro e non accostate come risultano, invece, le lesene binate sulla facciata delle SS. Stimate; inoltre gli archi che nelle facciate del Cortona invadono i timpani non corrispondono a parti terminali di nicchie lunettate. Perciò i riferimenti assunti dal Cortona e quelli assunti dal Canevari non furono gli stessi.

I riferimenti di Pietro da Cortona nella composizione della facciata di Santa Maria di Via Lata, sembrano essere ispirati alle facciate interne dell'antico complesso termale e ginnasio di Sardi, opera risalente all'età tardo-Antonina che includeva la grande sala detta "Corte di Marmo" con il colonnato disposto su due piani.

Da quale riferimento classico Canevari attinse invece l'idea dell'intera composizione centrale del secondo registro? Quali furono le sue effettive fonti ispiratrici?

Una soluzione che vede l'arco della nicchia invadere e spezzare il timpano di chiusura compare nelle facciate del plastico di autore ignoto che risale, secondo l'Hager, al Concorso per la Sagrestia Vaticana indetto da Clemente XII nel 1732.²² Tale modello è andato disperso ed esiste di esso solo una foto che fu effettuata dall'Hager e che è stata ripubblicata nella già citata monografia del Gritella su Juvarra.

Il Gritella descrivendo il plastico rileva che *"il modello, oggi non più conservato, era caratterizzato da un blocco edilizio compatto, a pianta cruciforme al centro della quale sorgeva un imponente tamburo ottagonale con le facciate concave, sormontato da una cupola a gradoni."*²³.

Secondo l'interpretazione del Gaus il modello andrebbe ascrivito a Juvarra ⁽²⁴⁾, considerazione su cui esiste qualche dubbio, soprattutto se si osserva attentamente l'andamento della cupola a gradinate, reminiscenza mutuata dalla cupola del Pantheon e dalla cupola di Sant'Ivo alla Sapienza, nonché l'arco che spezza il timpano presente in più di una facciata. Nella lanterna della cupola si scorgono forti assonanze con il campanile della chiesa delle SS. Stimate, il che lascerebbe supporre che questo plastico, di autore ignoto, sia forse da attribuire al Canevari.

In ogni caso il modello in questione, qualora fosse stato redatto da Juvarra per il Concorso della sagrestia vaticana indetto da Clemente XII nel 1732, è sicuramente successivo alla data di ultimazione della chiesa delle Stimate (1721) e confermerebbe, in tal caso, che fu Juvarra ad ispirarsi ad elementi ripresi dal progetto di Canevari per la chiesa delle SS. Stimate e non il contrario.

In conclusione nessuno dei riferimenti fin qui esaminati sembra sia stato adoperato da Canevari come modello per il disegno della facciata delle Stimate e, segnatamente, per il disegno della caratteristica nicchia lunettata che invade il timpano.

La facciata della chiesa delle Stimate, secondo la lettura di A.Venditti, presenta una soluzione originale in cui *<<l'arco al centro del secondo ordine, sovrapposto al loggiato basamentale, accoglie la statua del santo titolare tra motivi borrominiani di cherubini>>*²⁵.

Lo schema della facciata con ampio nicchione e statua ricalca, ancora per Venditti, stilemi della tradizione barocca napoletana, con particolare riferimento alle opere di Cosimo Fanzago (S. Giuseppe delle Scalze), di Arcangelo Guglielmelli (chiesa del Rosariello alle Pigne), di Giovanni Battista Nauclerio (S. Francesco degli Scarioni).²⁶ La tesi sembra non condivisa dalla Ferraris secondo cui sia Venditti che Portoghesi: *"rilevano la difficoltà a indicare precedenti e derivazioni in ambito romano, orientandosi verso l'ipotesi di un'influenza dell'architettura napoletana."*²⁷ La storia dell'arte, più orientata verso l'assunzione di riferimenti ad architetture romane di Juvarra e Fontana, segnala che Canevari giunse a Napoli solo nel 1737.

La questione è ancora tutta da approfondire, poiché se Canevari fu eventualmente a Napoli prima del 1737 vi giunse negli anni antecedenti al cantiere delle SS. Stimate, ossia prima del 1721, data di ultimazione dell'opera.

Pio, nella sua voce "Canevari", accenna ad un progetto che l'architetto romano avrebbe redatto in Napoli ben prima del suo viaggio in Portogallo: " *Ha finito il disegno per una chiesa dei PP. delle Scuole Pie di Napoli*", anche se non riporta né data e né luogo. Si fa notare però che la voce del Pio, pur non indicando date precise, fa riferimento a vicende professionali dell'architetto antecedenti al viaggio in Portogallo.²⁸ Se la fonte del Pio avesse un qualche fondo di verità significa che Canevari potrebbe aver lavorato in Napoli ben prima del suo viaggio in Portogallo (1727-1731) e ben prima del 1737, anno in cui si trasferì definitivamente nella capitale del Regno delle due Sicilie.

Poiché riteniamo che il Pio non avesse alcuna ragione di inventarsi l'attribuzione di una chiesa napoletana, peraltro minore, eseguita dal maestro romano è probabile che Canevari fu effettivamente a Napoli prima di recarsi in Portogallo, e potrebbe aver attinto dal repertorio stilistico delle chiese partenopee l'idea di realizzare la grande nicchia cava nella quale alloggiare la statua del santo titolare, aspetto che confermerebbe le analogie rilevate da Venditti e da Portoghesi. Tuttavia si fa anche osservare che gli esempi di chiese napoletane menzionati dal Venditti non hanno la caratteristica di chiudere l'arco del nicchione nel timpano e quest'ultimo non risulta sorretto da una doppia coppia di paraste. Una soluzione completa dell'intera composizione, comprensiva cioè di nicchia, statua, semi-cupola che invade il timpano e doppie paraste che lo sorreggono, non si trova in modo compiuto né nei riferimenti napoletani proposti dal Venditti, né in quelli romani di Juvarra e Fontana indicati dalla Ferraris.

Ma allora, da quali fonti Canevari attinge i riferimenti adoperati per disegnare la scansione compositiva dell'unità centrale del secondo registro della facciata?

L'idea di inscrivere l'arco del nicchione dentro il timpano fu ripresa non già da generici riferimenti "ellenistici", bensì dall'architettura di Roma imperiale realizzata in Medio Oriente e trova un sicuro antecedente nel tempio di Baalbek, opera presumibilmente nota a Canevari. Difatti, come osserva Wittkower, le prime ricostruzioni del tempio di Baalbek furono disegnate dall'incisore francese Jean Marot fra il 1600 ed il 1670 che fu anche l'autore dell'incisione della terza soluzione per il Louvre progettata dal Bernini,⁽²⁹⁾ quella che Canevari assumerà come riferimento per il progetto della facciata sul lato mare della reggia di Portici. Canevari doveva ben conoscere i disegni del Marot, acquisizioni che gli furono trasmesse negli anni della sua formazione, quando studiò l'architettura classica con Antonio Valeri.

La citazione, ripresa dalle nicchie del tempio di Baalbek, dimostra che Canevari aveva una formazione classica di grande raffinatezza, aspetto sfuggito a molti studiosi che pure hanno sottolineato ulteriori ed importanti riferimenti stilistici ripresi dal repertorio di altri più celebri maestri romani e napoletani.

E' singolare invece che un grande teorico dell'architettura classica come il Milizia non si fosse accorto di questo fondamentale riferimento "archeologico" ricorrente nella chiesa delle Stimate, giudicandola "cosa affatto ordinaria e piena di difetti". Nella chiesa delle SS. Stimate l'arco che viene iscritto nel timpano corrisponde alla parte terminale di una grande nicchia, ed il timpano non impegna l'intera lunghezza della facciata bensì la sola unità centrale ed appare visibilmente sorretto da due coppie di lesene, il tutto a similitudine delle nicchie del tempio di Baalbek. (vedi foto)

L' analogia con i caratteri stilistici delle nicchie di Baalbek non è cosa di poco conto poiché attesta che Canevari conoscesse disegni dettagliati delle rovine del famoso tempio già nella parentesi romana e dal momento che riferimenti al tempio di Baalbek si ritroveranno anche nella matrice planimetrica del palazzo reale di Capodimonte, aspetto acutamente evidenziato da Christof Thoenes e George Hersey, si deduce anche che l'ideazione del primo palazzo voluto da Carlo di Borbone va ascritta ad Antonio Canevari e non al Medrano³⁰.

Nella composizione del secondo registro della chiesa molti elementi furono ripresi dalla facciata laterale della St. Paul's Cathedral di Londra di cui il Gran Maestro Wren elaborò ben tre soluzioni. Si rammenta che Christopher Wren (1632-1723), figura eminente di scienziato fu fisiologo, astronomo, matematico ed architetto. Cattolico e stuardista, Gran Maestro della Massoneria Operativa dal 1688 al 1702 e Rosacroce ⁽³¹⁾ fu, con tutto il gruppo che aveva animato il Gresham College di Londra, tra i fondatori della celebre Royal Society. Un prezioso manoscritto sulla fondazione della Royal Society citato da JJ. O' Connor e E. F. Robertson nelle interessanti note biografiche su Wren recita:

" Memorandum November 28- 1660. These persons following according to the usual custom of most of them, met together at Gresham College to hear Mr Wren's lecture, viz. The Lord Brouncker, Mr. Boyle, Mr. Bruce, Sir Robert Moray, Sir. Paule Nesle, Dr. Wilkins, Dr. Goddard, Dr. Petty, Mr. Ball, Mr. Rooke, Mr. Wren, Mr Hill and after the lecture was ended they did according to the usual manner, withdrew for mutual converse." ³².

Dopo l'incendio di Londra Wren fu artefice del piano di ricostruzione della città realizzando molti edifici e chiese fra cui la celebre St. Paul's Cathedral di cui elaborò ben tre soluzioni. La prima fu rigettata dal London City Council perché ritenuta un'opera non abbastanza imponente, sicché Wren elaborò nel 1674 un secondo progetto realizzando anche un modello: proponeva una pianta a croce greca e fu anch'esso rigettato con il motivo che non era confacente nelle sue linee ad una chiesa cristiana.

Il secondo rifiuto provocò in Wren grande disappunto e senso di prostrazione, ma il Nostro non si fermò, dando prova di grande carattere, sicché mise mano ad un terzo progetto impostato su un impianto a croce latina provvisto di un'ampia cupola. Il progetto venne finalmente approvato e corrisponde alla cattedrale che vediamo ancora oggi, ma Wren vi apportò modifiche nel corso degli anni con un impegno progressivo che coprì un periodo di ben 25 anni. Wren visse 90 anni e la St. Paul's Cathedral fu completata solo nel 1711, vale a dire 12 anni prima della sua morte ³³.

Canevari accorpa nel disegno della facciata delle Stimmate elementi compositivi e stilistici attinti dalla seconda e dalla terza soluzione del progetto di Wren. Dalla seconda soluzione, nota come il "modello grande", di cui Wren elaborò anche un plastico, Canevari riprende l'idea della grande nicchia il cui arco lunettato invade il timpano e dove le colonne-paraste entrano fin dentro l'ansa della nicchia!; dalla terza soluzione Canevari riprende invece l'intera scansione dell'orditura orizzontale che dal basamento giunge fino alla balaustra di coronamento.

Il riferimento a modelli di chiese romane o napoletane, identificato nell'idea di realizzare la nicchia cava per apporvi la statua del santo, tradisce l'importante riferimento figurativo e compositivo ispirato all'opera maggiore del Gran Maestro inglese. La facciata laterale del secondo progetto della cattedrale di Londra è infatti una delle poche che vede il timpano collocato alla sommità dell'unità centrale del prospetto con all'interno l'arco della grande nicchia. Nel prospetto laterale della terza soluzione, che corrisponde poi all'attuale configurazione della cattedrale londinese, Wren elimina la grande nicchia sostituendola con una finestra ad arco e conserva all'interno del timpano il profilo dell'arco che viene trasformato in semplice ansa. Inoltre l'architetto inglese fa reggere il timpano da due coppie di paraste e chiude la composizione con una balaustra di coronamento che, in corrispondenza dell'unità centrale, fa passare dietro al timpano. Sotto il profilo compositivo Canevari riprende dalla terza soluzione del prospetto laterale della cattedrale londinese anche l'intera sequenza delle scansioni orizzontali che si succedono dal basamento fino alla balaustra.

Ulteriori riferimenti alla terza soluzione della facciata laterale della cattedrale londinese sono le due finestre laterali collocate nella prima e nella terza unità del secondo registro. Canevari opera qui un'inversione del modulo compositivo ideato dal Maestro inglese, difatti mentre Wren colloca le due piccole finestre ad archi nella fascia sottostante alle due finestre principali, Canevari le trasferisce nella parte superiore di esse, spezzando i due timpani di coronamento. Perciò la fascia sottostante alle due finestre resta completamente liscia e solo in seguito verranno proposte due ulteriori piccole finestre rettangolari, forse per ristabilire la leggibilità dell'analogia. L'inversione della collocazione delle due piccole finestre operata da

Canevari non fu affatto casuale ed ha riscontro nella matrice generativa geometrica con cui Canevari operò la modifica: l'intera facciata viene composta e ripartita mediante la costruzione di un pentagono regolare le cui diagonali consentono di costruire geometricamente tutti i centri delle aperture e tutte le linee compositive orizzontali e verticali: è un riferimento di ispirazione neopitagorica e neoplatonica. Il prospetto laterale del terzo progetto di Wren appare diverso al primo registro rispetto alla soluzione adottata da Canevari, presentando una tholos all'accesso e due finestre laterali ad archi nella prima e nella terza unità.

Gli evidenti richiami ripresi dalla seconda e dalla terza soluzione del progetto di Christopher Wren indicano che Canevari doveva conoscere tutti i disegni elaborati dall'architetto inglese per la cattedrale di Londra, ivi comprese le due soluzioni che non furono approvate. Resta da stabilire attraverso quali canali e rapporti- forse massonici?- il maestro romano conobbe tali elaborati e disegni.

Questa lettura sui significati e riferimenti adottati da Canevari nella chiesa delle SS. Stimate apre ulteriori interrogativi e domande alle quali, allo stato attuale delle ricerche, non è possibile dare una risposta.

Perché Canevari assume riferimenti all'opera del Wren? Quale significato simbolico si cela nei richiami alla facciata laterale della cattedrale di Londra? La citazione è certo un omaggio tributato all'opera del grande architetto inglese, un modo forse per manifestare la "filia" culturale alla quale si sentiva maggiormente legato: corrisponde alla adesione di Canevari ad un preciso programma filosofico e culturale, oltre che architettonico.

Per completare il disegno della pianta Canevari riprese, come ha giustamente segnalato il Venditti, il tema dell'aula a diedri concavi, già adottato da Maderno e da Bernini nella chiesa di S. Paolo fuori le mura nonché da Borromini nella chiesa di S. Maria dei Sette Dolori e nella cappella del collegio de Propaganda Fide.³⁴

Ricomponendo la matrice geometrica che diede luogo al completamento della pianta iniziata dal Contini si nota, oltre al rimando alle opere di Borromini, una chiara impostazione geometrico-compositiva mutuata dalle lezioni di Vitruvio e di Leon Battista Alberti; difatti il rettangolo principale che accorpa atrio, aula e transetto viene disegnato secondo il modulo del doppio quadrato.

Il rettangolo che definisce lo spazio dell'aula viene ricavato per costruzione geometrica tracciando un cerchio di diametro pari a quello dei due cerchi che circoscrivono i due quadrati principali. In altri termini (Contini?) Canevari fa discendere il dimensionamento in lunghezza dell'aula da una *consecutio* di tre cerchi di eguale diametro che risulta essere un chiaro riferimento simbolico ai tre cerchi Divini della Tavola XI del *Liber Figurarum* di Gioacchino da Fiore³⁵.

I riferimenti simbolici adottati per la comporre la pianta e per il disegno della facciata, fanno di quest'opera un considerevole esempio dell'architettura sacra di quell'epoca, aspetto trascurato dall'indagine storica convenzionale. Ciò spiega anche il forte interesse che la chiesa delle SS. Stimate dovette suscitare negli ambienti tedeschi.

Fatto è che l'impostazione planimetrica della chiesa delle SS. Stimate fungerà da modello di riferimento anche per la chiesa di S. Filippo Neri di Torino che verrà progettata nel 1730 da Filippo Juvarra, quindi in età successiva alla data di ultimazione della chiesa romana, aspetto acutamente rilevato sia dal Boscarino che dall'Hager³⁶.

La disposizione e la successione degli ambienti che compaiono nella pianta della chiesa di Juvarra, rinviano all'opera di Contini e di Canevari, come l'invaso planimetrico con il ricorso a pilastri binati, il tema dell'aula a diedri concavi e a navata unica con una eguale disposizione delle sei cappelle laterali, la forma rettangolare della sagrestia, addirittura con una eguale disposizione di quattro finestre sul lato lungo e due su quello corto, nonché il profilo stesso della volta.

Ma Juvarra potrebbe essersi ispirato alla pianta della chiesa delle Stimate per manifestare una specie di omaggio alla memoria del Contini e non di Canevari. Tale ipotesi appare però molto dubbia in quanto l'architetto messinese riprese dalla chiesa romana non solo la pianta, ma anche la sagoma della volta, nonché gli ordini dell'alzato, ben sapendo che questi ultimi

erano stati disegnati da Canevari. Quali ragioni indussero Juvarra a riprendere, sia pur rielaborandolo, il progetto della chiesa delle SS. Stimate? Si trattò di una sorta di "furto creativo" o invece di un "generoso omaggio" tributato all'architetto romano?
La evidente relazione fra i due progetti impone agli studiosi di approfondire ulteriormente i rapporti esistenti fra i due architetti.

Note

¹ AAVV, *Chiesa delle SS. Stimate di San Francesco d'Assisi in Roma: guida storico-artistica*/parte prima (a cura di Enrico B. Angeloni); parte seconda (a cura di Daniela Baldini, Anna Maria Pedrocchi, Claudio Strinati) F.lli Palombi, Roma, 1982.

² Nicola Pio, *Antonio Canevari* in *Le vite di pittori, scultori et architetti*, op. cit., p. 153.

³ Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, scritte e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna*, in Roma MDCCXXXVI, Società multigrafica editrice SOMU, Roma 1965, p. 554.

⁴ Paola Ferraris, *La fabbrica della chiesa delle Stimate in Roma e la Statua di San Francesco di Bernardino Cametti*, in <<Storia dell'arte>>, n.65, anno 1989, p.70.

⁵ Hellmut Hager, *Filippo Juvarra...*, op. cit. nota n.175 di p. 58. Sulla storia dell'Arciconfraternita v. anche: AAVV, *Le Confraternite Romane. Arte Storia Committenza*, a cura di C.Crescentini e A. Martini, Fondazione Marco Besso, Roma 2000.

⁶ Paola Ferraris, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia*, op.cit. p.139.

⁷ Questo è quanto risulta dai preziosi documenti del Fondo Arciconfraternita Stimate ritrovati dalla Ferraris:

"Furono portati dalli Fratelli Gio. Batta Cav. Contini et Antonio Canevari li disegni della facciata esteriore della nuova chiesa, veduti et esaminati ambedue detti disegni dalli PP. Guardiani e fratelli del Congresso furono ambedue stimati assai belli, e propri di Professori di quella qualità che sono detti Fratelli Architetti. Ma essendosi osservato, che il disegno del Fr. Canevari levandoli la Statua, Angeli intorno alla Croce, e ringhiera in Cima riuscirà d'assai minor spesa di quello del Fr. Contini. Da qui, è che per minorare la Spesa (...)postosi a partito per voti segreti (...) le Palle furono trovate tutte bianche, con che restò approvato il disegno del Fr. Canevari".

A.S.V. Fondo Arciconfr. Stimate, vol 45, ff. 156 v-157 (trattative, censo da stipulare), f. 166 in Paola Ferraris, *La fabbrica della chiesa delle Stimate in Roma e la statua di San Francesco di Bernardino Cametti*, op.cit., pag. 79 e nota n.41.

⁸ Paola Ferraris, *Canevari Giacomo Antonio*, op. cit. p.332.

⁹ Hellmut Hager, *Filippo Juvarra...*,op.cit. nota 175, p. 58.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ La planimetria redatta dal Contini è custodita presso l'Archivio di Stato di Roma e risulta datata al 14 giugno 1704: ASR, Pianta e mappe, coll. Ia, cartella 86, Nr. 5334. Il primo studioso a segnalare è Fasolo nel suo volume: Furio Fasolo, *Il progetto di G. B. Contini per San Francesco delle Stimate*, in Bollettino del Centro Nazionale di Studi di Storia dell'Architettura, N.4,1945, p.13 sgg. cit.in Helmut Hager, *Filippo Juvarra...* op. cit. pag. 58.

¹² Hellmut Hager, *Contini Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto Treccani, Roma, 1983, vol. XXVIII, pp 515-522.

¹³ Alessandro Del Bufalo, *Giovanni Battista Contini e la tradizione dal tardomanierismo nell'architettura tra 600 e 700*, Edizioni Kappa, Roma 1982, p. 108 nota 28.

¹⁴ Scrive in proposito la Ferraris:

"Nel Congresso per la fabbrica del 28 maggio 1716 viene ordinata al Contini una delle correzioni più sintomatiche sotto il profilo formale, poiché << Essendosi disegnato il modello della chiesa d'Orico, fu riconosciuto che detto ordine riusciva troppo Ordinario. Fu risoluto di Farsi Capitelli di tutti li Pilastrì della chiesa di Ionico Composto >>: Questa variante, rispetto all'austerità <<oratoriale >> del progetto continiano (concordemente interpretato dalla critica in relazione agli esempi di Borromini), consolida l'arricchimento del telaio già avviato con il raddoppio delle Lesene, che si può ritenere avvenuto nel passaggio dal disegno del 1704 a quello del 1713, e contribuisce ad assimilare maggiormente l'ambiente ai connotati aulici della tipologia ecclesiale, manifestando in questo senso gli intenti maturati ai vertici della Compagnia (senza che si possa escludere un riferimento all'adozione dello ionico composito da parte del Canevari, già quasi Arcade, nel coevo restauro dei SS. Giovanni e Paolo)

Paola Ferraris, *La fabbrica della chiesa delle Stimate in Roma...* op. cit. p. 78.

¹⁵ CHRACAS, *Diario Ordinario (di Roma), Sunto di notizie ed indici*, Vol. I (1718-1736), notizia del 10 settembre 1718, n.202- (Roma 29/9):

"Mercoledì mattina 21 detto la S. di M.S.... passò alla visita delle Sacre Stimate ove si faceva l'Ottavario et ivi fu ricevuto da molti S. Cardinali e volle la Sua Santità portarsi a vedere prima l'Oratorio e poscia la fabbrica della nuova chiesa";

CHACAS. *Diario Ordinario (di Roma), Sunto di notizie ed indici*, Vol. I (1718-1736), notizia del 30 settembre 1719:

"Il Pontefice va nella chiesa delle Stimate Domenica 24 ammira la chiesa e "fece dono alli superior di essa Archiconfraternita una cedola di mille scudi ", che la prese Mons. Lauci.... facendo conoscere Sua Santità la continuazione della sua generosità verso la detta Archiconfraternita per servizio della fabbrica della descritta chiesa. "

¹⁶ CHACAS. *Diario Ordinario (di Roma), Sunto di notizie ed indici*, Vol. I (1718-1736), notizie del 16 settembre 1719, n. 343-pag.21-

" Lunedì Mons. Marefoschi vescovo di Cirene... primicerio dell'Archiconfraternita delle Sacre Stimate benedisse tre Campane che devono servire per la nuova chiesa di detta Archiconfraternita: la prima fu benedetta in onore di S. Francesco, la seconda di S. Chiara e laterza dei SS. Quaranta, antico titolo di detta chiesa. Mercoledì verso le ore 23 il s. Card. Lorenzo Corsini del titolo di S. Susanna, comprotettore della medesima Archiconfraternita (delle Stimate) fece in detta chiesa il trasporto delle Reliquie dei SS. Apostoli Pietro, Giacomo, Bartolomeo, Simone e Taddeo che dovevano mettersi nelle Croci della Consecrazione di detta Chiesa, e giovedì mattina il s. Cardinale sudetto verso le ore 12 diede principio alla Funzione di Consacrazione sudetta conforme prescrive il Cerimoniale romano, dedicando la medesima chiesa "DIVO FRANCISCO SACRIS STIGMATIBUS INSIGNITO". "

¹⁷ Scrive in proposito Benedetti : "Lorenzo Corsini, Neri Corsini, Giovanni Bottari costituiscono una triade fornita di precise convinzioni artistiche e culturali. Essa ha nel cardinal nipote Neri Corsini, la figura chiave per la caratterizzazione architettonica del pontificato di Clemente XII.

Il Bottari segretario del Neri-Corsini uomo di cultura e storico, teologo in rapporto diretto con i gruppi di punta di quel dibattito teologico anti-gesuita, che esprime il primo maturare del giansenismo italiano, costituì il punto di riferimento e di coagulo <<giansenista>> presso la corte pontificia per un vasto gruppo di intellettuali."

Sandro Benedetti, *Per un'architettura dell'Arcadia, Roma, 1971*, in <<Controspazio>> n. 7-8, Anno III. 1971, p.4

¹⁸ Questa interessante notizia viene segnalata dall'Hager e fa riferimento a quanto riportato da Franz Graf Wolff Metternich nel suo studio sul viaggio romano di Johan Conrad Schlaun: Franz Graf Wolff Metternich, *Römischen heil Kierchenentwurfen von Johan Conrad Schlaun*, in Scritti in onore di Mario Salmi, III, Roma, 1963, p. 200 sgg., cit. in Hellmut Hager, *Filippo Juvarra...*idem, p. 58

Schlaun effettuò a scopo di studio anche un rilievo della facciata della chiesa che risulta attualmente custodito nella Kunstbibliothek di Berlino (Copy of an elevation for the facade by Joh. Conrad Schlaun, 1722, Kunstbibliothek, Berlin, HdZ. 4859) che viene segnalato in un'ulteriore saggio dell' Hager pubblicato sulla rivista <<Burlington Magazine>> nel 1973: Hellmut Hager, *On a project ascribed to Carlo Fontana for the facade of S. Giovanni in Laterano*, in << the Burlington Magazine>>, CXVII, 1975, N.863

¹⁹ Paola Ferraris, *La fabbrica della chiesa delle Stimate in Roma ...op.cit.* pp. 80-81

La stessa tesi, circa i riferimenti che Canevari avrebbe attinto dalle opere del Fontana e del Juvarra, viene ribadita dalla Ferraris anche in una nota del saggio sul Bosco Parrasio dell'Arcadia:<<...nella facciata delle Stimate Canevari riprenderà elementi di un'antioripotesi di Carlo Fontana per il Laterano, nota a Juvarra, e delle stesse rielaborazioni juvarriane, indicando un possibile contatto che trova conferme a livello di metodo progettuale>>. Paola Ferraris, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)...*op.cit., nota 18 di pag. 146

²⁰ Si tratta dei due "pensieri " per la facciata della basilica di Laterano eseguiti da Juvarra nel 1732 e segnalati dal Gritella nella sua pregevole monografia su Filippo Juvarra: Gianfranco Gritella, *Juvarra e l'architettura*, Franco Cosimo Panini, Modena, 1992. P. 339.

Sul Concorso (1732) per S. Giovanni in Laterano, vedi: F. Starace, *Luigi Vanvitelli, l'ordine antico, il " bel disegno"*, in A. Gambardella (a cura di), *Luigi Vanvitelli 1700-200*, Caserta, edizioni Saccone, 2005,pp.307-317,pp. 312-313 e note 29-35

²¹ Hellmut Hager, *On a project ascribed to Carlo Fontana for the facade of S. Giovanni in Laterano*, in << The Burlington Magazine>>, CXVII, 1975, N.863.

²² Hellmut Hager, *Filippo Juvarra...*, op. cit. p. 44.

²³ Gianfranco Gritella, *Juvarra e l'architettura*, op.cit. 1992, p. 141.

²⁴ J. Gaus, *Carlo Marchionni, Ein Beitrag zur Römischen architektur des Settecento*, in <<Studi italiani>>, bd. 9. 1967, pag.77.

²⁵ Arnaldo Venditti- Margherita Azzi Visentini, *Antonio Canevari*, op. cit. p. 55.

²⁶ Arnaldo Venditti, *Note su Antonio Canevari...*op.cit.pag 359.

Per una dettagliata lettura di queste opere del barocco napoletano si rinvia al volume di: Gaetana Cantone, *Napoli Barocca, Laterza*, Bari, 1992.

²⁷ Paola Ferraris, *La fabbrica della chiesa delle Stimate in Roma ...op.cit.*, p. 80, nota 43.

²⁸ Nicola Pio, *Antonio Canevari*, in *Le vite dei pittori, scultori et architetti...* op.cit. p. 154.

²⁹ Rudolf Wittkower, *Arte ed architettura in Italia*, op.cit. v. nota 15, p. 191.

³⁰ Questo argomento sarà oggetto di ulteriore approfondimento nel capitolo dedicato al palazzo di Capodimonte della presente ricerca.

³¹ cfr. Carlo Francovich, *Storia della massoneria in Italia dalle origini alla rivoluzione francese*, La Nuova Italia, Firenze, 1974, pp. 9,11 e 13; P. Naudon, *La Franc-Maçonnerie*, Paris 1965, p. 29.

³² J.J. O'Connor , E. F. Robertson , *Sir Christopher Wren (1632-1723)*, School of Mathematics and Statistics. University of St. Andrew, Scotland, JOC/EFR Febraury, 2002

³³ Sulla straordinaria figura di Wren esiste una letteratura vastissima, sia biografica che specifica, riferita cioè alle discipline di cui si occupò ed alle scoperte che effettuò in vari campi della scienza e della tecnica. Segnaliamo pertanto, per evidenti ragioni di spazio, soltanto alcuni riferimenti essenziali. Per una dettagliata ricostruzione sulla vita e le opere di Wren rinviamo ai seguenti saggi ed articoli :

J. A. Bennett, *The mathematical science of Christopher Wren* (Cambridge-New York, 1982).

H. Hartley (ed.), *The Royal Society : Its Origins and Founders* (London, 1960).

J. Lindsey, Wren, *His Work and Times* (London, 1951).

B. Little, *Sir Christopher Wren: a Historical Biography* (London, 1975).

J. N. Summerson, *Sir Christopher Wren* (1965).

L. Weaver, *Sir Christopher Wren: Scientist, Scholar, and Architect* (London, 1923).

M. Whinney, *Wren* (1971).

Articoli:

J. A. Bennett, *Hooke and Wren and the system of the world : some points towards an historical account*, *British J. Hist. Sci.* 8 (1975), 32-61.

J. A. Bennett, *Christopher Wren : astronomy, architecture, and the mathematical sciences*, *J. Hist. Astronom.* 6 (3) (1975), 149-184.

G. L. Huxley, *The geometrical work of Christopher Wren*, *Scripta Math.* 25 (1960), 201-208.

A. J. Pacey, *Christopher Wren, 1632-1723*, in << Late seventeenth century scientists>> (Oxford, 1969), 72-106.

J. Summerson, *Sir Christopher Wren*, P.R.S., *Notes and Records Royal Society of London* 15 (1960-61), 99-105.

A. Van Helden, *Christopher Wren's 'De corpore Saturni'*, *Notes and Records Roy. Soc. London* 23 (1968), 213-229.

D. T. Whiteside, *Wren the Mathematician*, *Notes and Records Royal Society of London* 15 (1960-61), 107-111.

Per notizie su Wren e la Massoneria rinviamo all'articolo di : Maurizio Nicosia , *Vitruvio e le origini della massoneria speculativa in Inghilterra* , in Zenit, 16 ottobre 1996.

Sull'attività di Wren architetto rinviamo alla monografia di Eduard Sekler, *Wren and his place in european architecture* , Faber and Faber, London, 1954 .

³⁴ Arnaldo Venditti, *Note su Antonio Canevari Architetto* , op. cit. p.359.

³⁵ L'influenza della dottrina delle tre ere spirituali di Gioacchino da Fiore sulla composizione architettonica di piante e facciate di chiese e basiliche cristiane è oggetto di approfonditi studi di Vincenzo Maria Mattanò: V. M. Mattanò, *La basilica angioina di S. Chiara a Napoli, apocalittica ed escatologia*, la città del sole, Napoli, 2003
Gioacchino da Fiore, *Expositio magni propheti abbatis Joachim in Apocalipsim*, Venezia, 1527

Una chiara esposizione dei principi della dottrina teologica di Gioacchino da Fiore viene effettuata da Paul Arnold: **"Ispirandosi forse all'idea trinitaria, divide la storia del mondo in tre epoche: in principio fu il regno del padre o prima era, che va da Adamo, attraverso Abramo, fino a Ozia: quest'epoca era caratterizzata dal dominio della carne e del matrimonio e aveva come precursore Mosè. Segue l'era del Figlio che comincia con Ozia, comprende l'Incarnazione e dura più o meno fino ai tempi in cui predica Gioacchino da Fiore, precisamente fino al 1260. E' l'era della carne e dello spirito insieme, il precursore è Giovanni Battista ed è anche l'età del clero.**

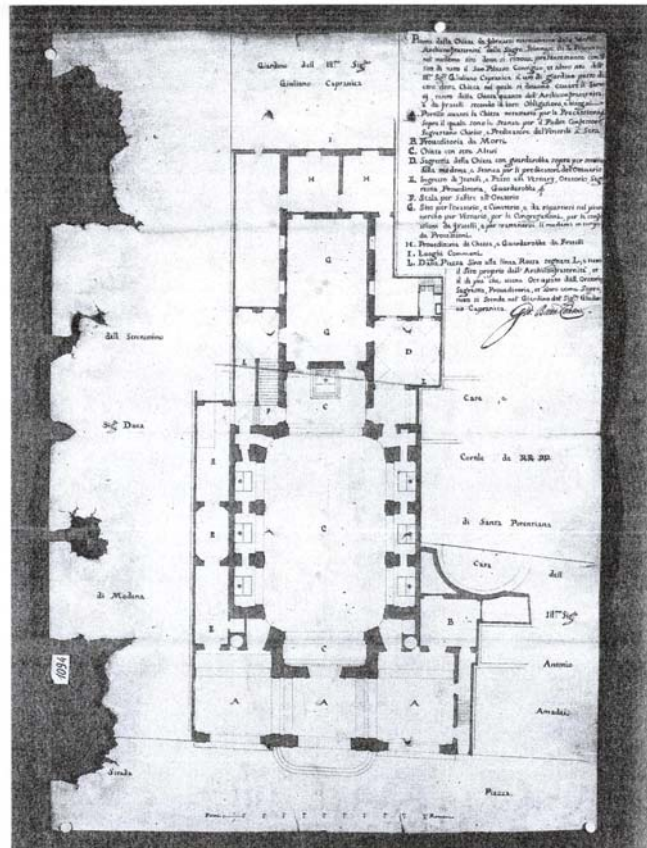
Infine è prossima la terza era, quella dello Spirito Santo, il cui seme gettato dall'opera di San Benedetto non tarderà a fruttificare. E' l'età del puro spirito e dei monaci: il suo precursore sarà Elia di cui attendiamo il ritorno".

Paul Arnold, *Gioacchino da Fiore e le sue profezie* in *Storia dei Rosacroce*, Bompiani , Milano, 2000, pag. 125.

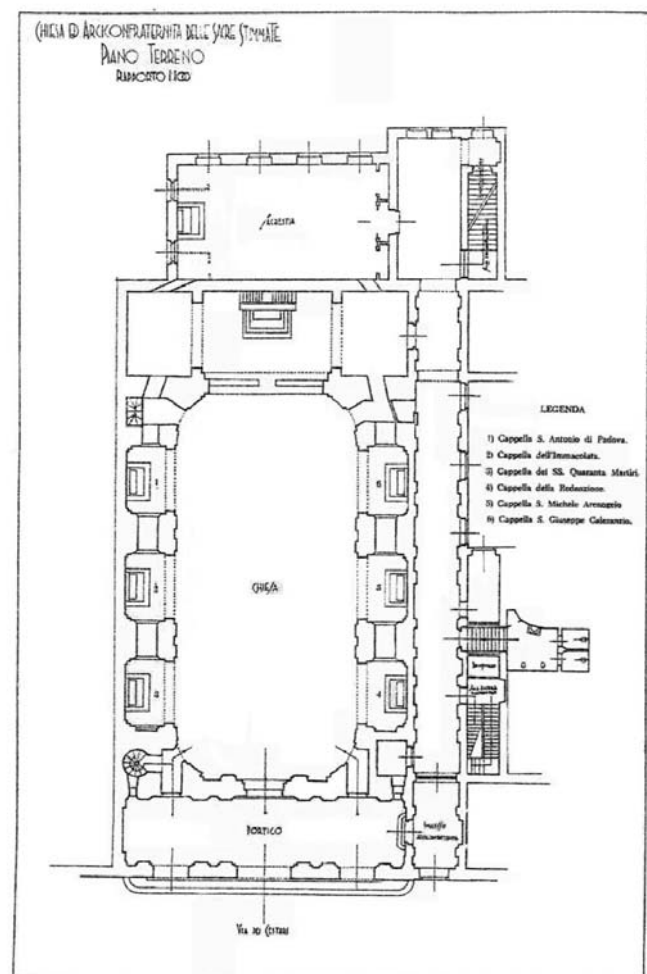
³⁶ S. Boscarino, *Juvarra architetto*, Roma, 1973, p. 108 e Hellmut Hager, *Contini Giovanni Battista*, in Dizionario Biografico degli Italiani, op. cit. p.516 .



In alto: Veduta della "Chiesa dell'Arciconfraternita delle Stimate di S. Francesco", incisione eseguita da G. Vasi. In basso: Facciata e campanile

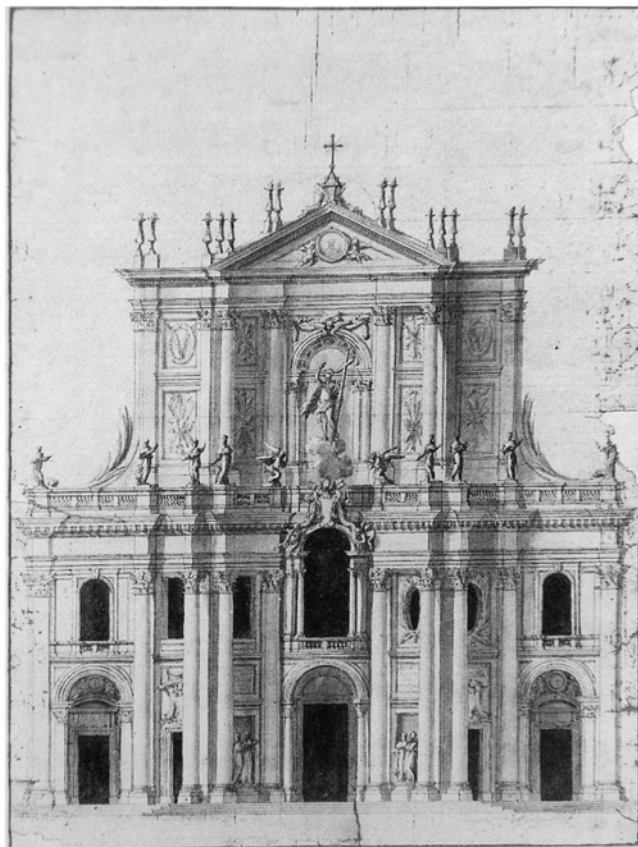


Confronto fra la pianta di G. B. Contini del 1704 (foto in alto) con il rilievo dello stato di fatto che attesta le modificazioni apportate all'impianto. Si suppone che Canevari abbia contribuito al cambiamento dell'ordine architettonico delle lesene binate, trasformandole da doriche a ioniche



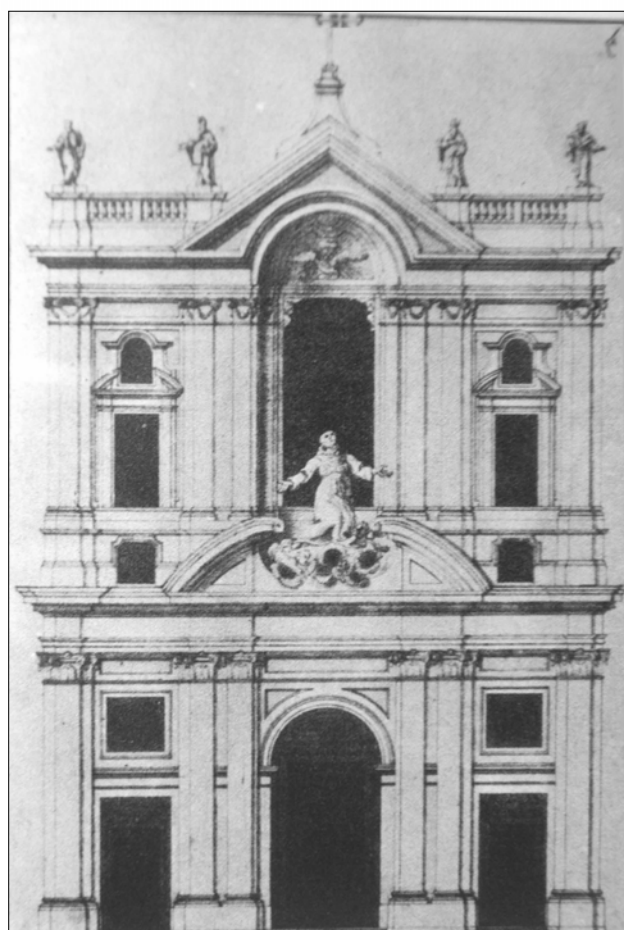


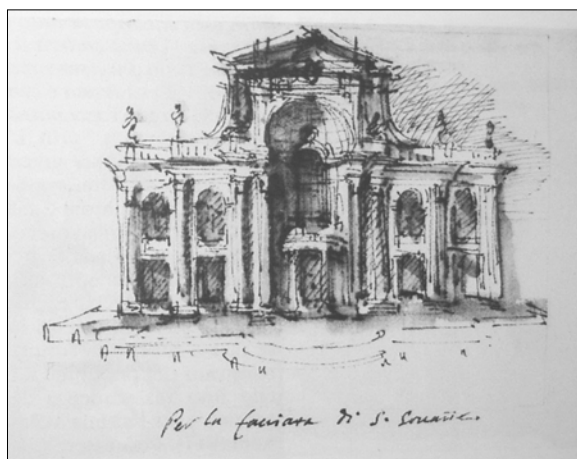
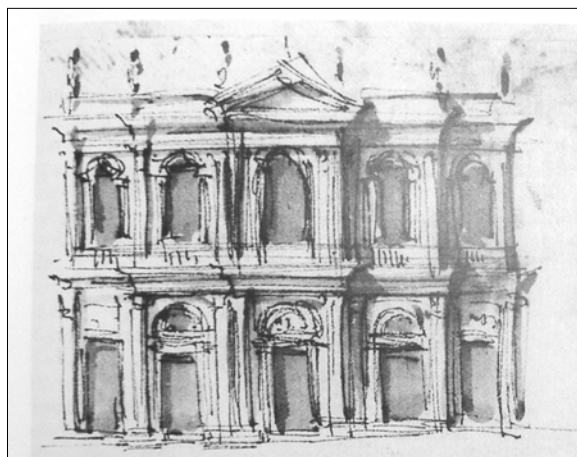
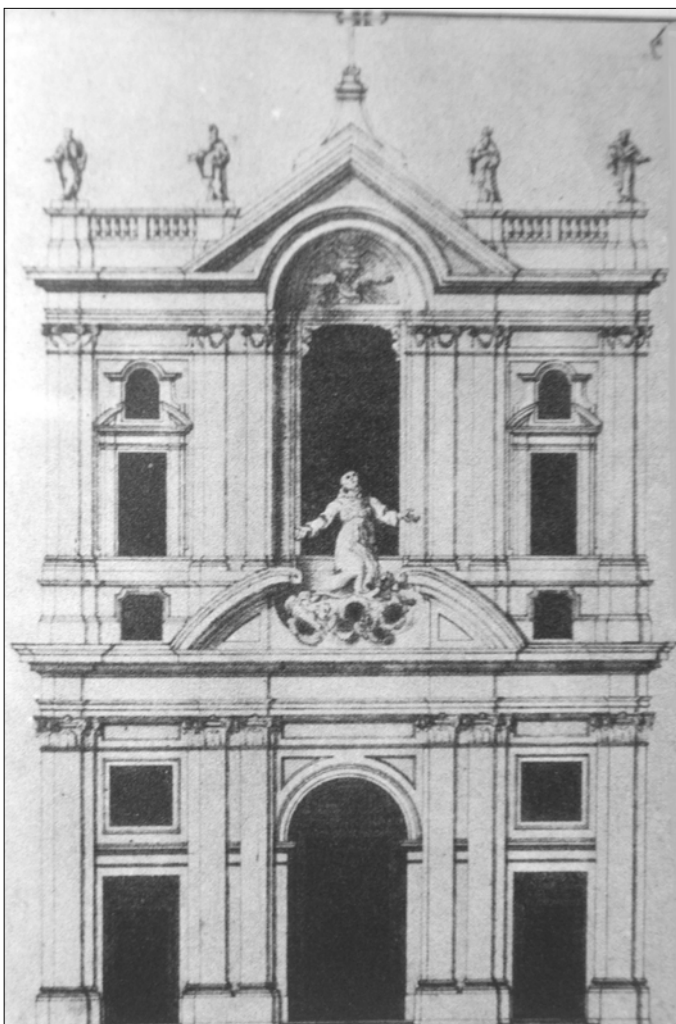
Veduta della volta della chiesa delle SS. Stimate di San Francesco



Raffronto tra la facciata della chiesa delle SS. Stimate di Antonio Canevari (ult.1721) con il disegno per la facciata di S. Giovanni in Laterano (foto in alto) attribuito a Carlo Fontana (1699 ca.).

Un sicuro riferimento che dimostrerebbe come il disegno di Canevari si ispirasse a quello di Fontana concerne essenzialmente l'idea di allocare la statua del santo titolare al centro della nicchia mentre appare del tutto evidente che l'elemento principale del disegno di Canevari ossia l'idea di allocare la volta lunettata dentro il timpano non trova riscontro nel disegno del Fontana.





Confronto tra la copia del prospetto per la facciata delle Stimate di Canevari che fu eseguita da Conrad Schlaun nel 1722 con i "pensieri" di Juvarda per la basilica di S. Giovanni in Laterano.



Taf. VII.

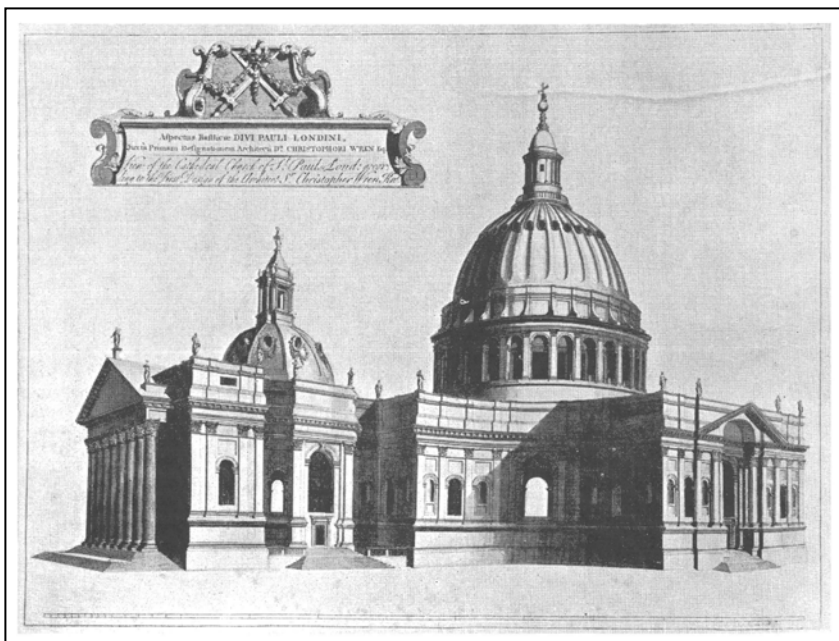
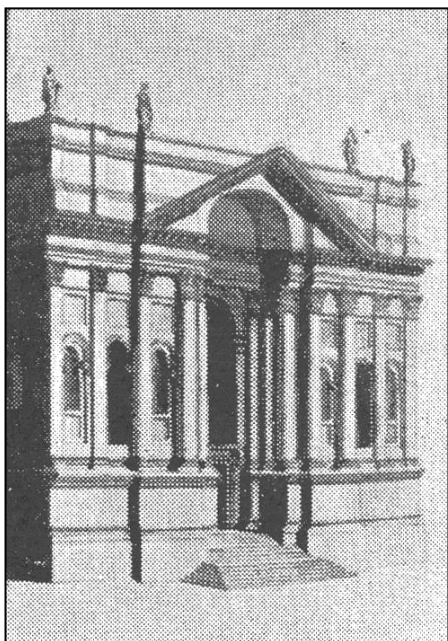
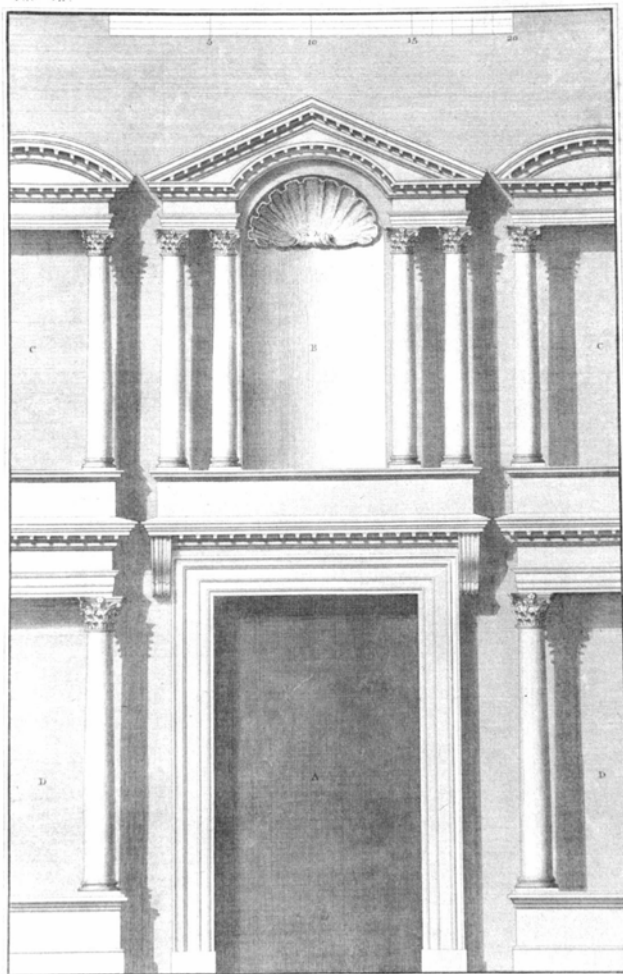
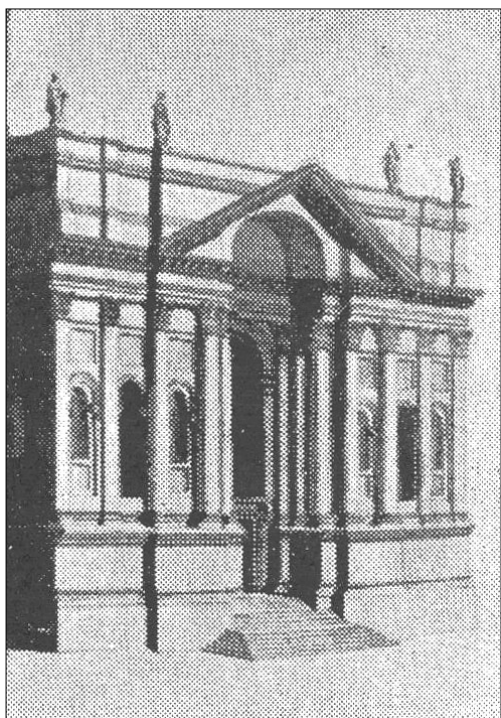
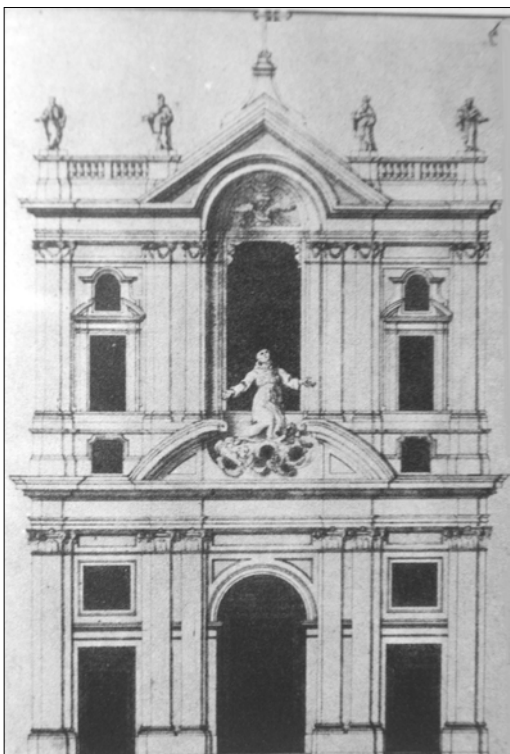
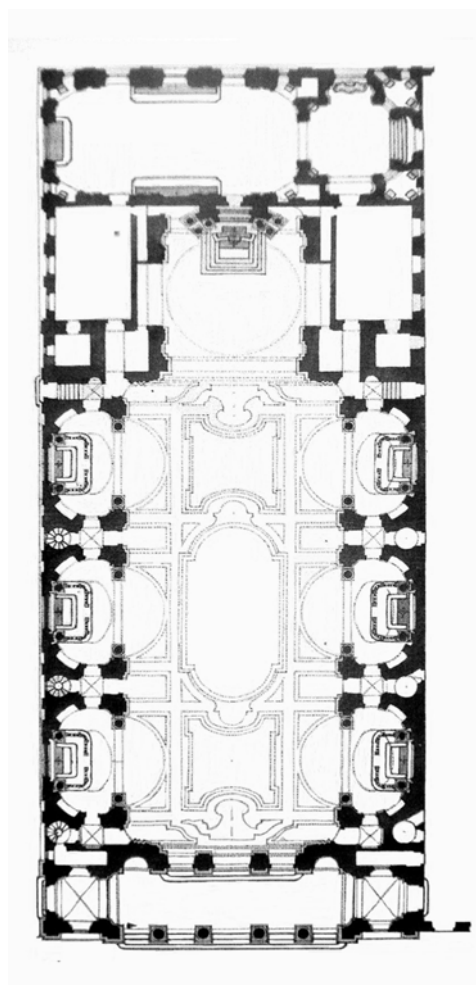
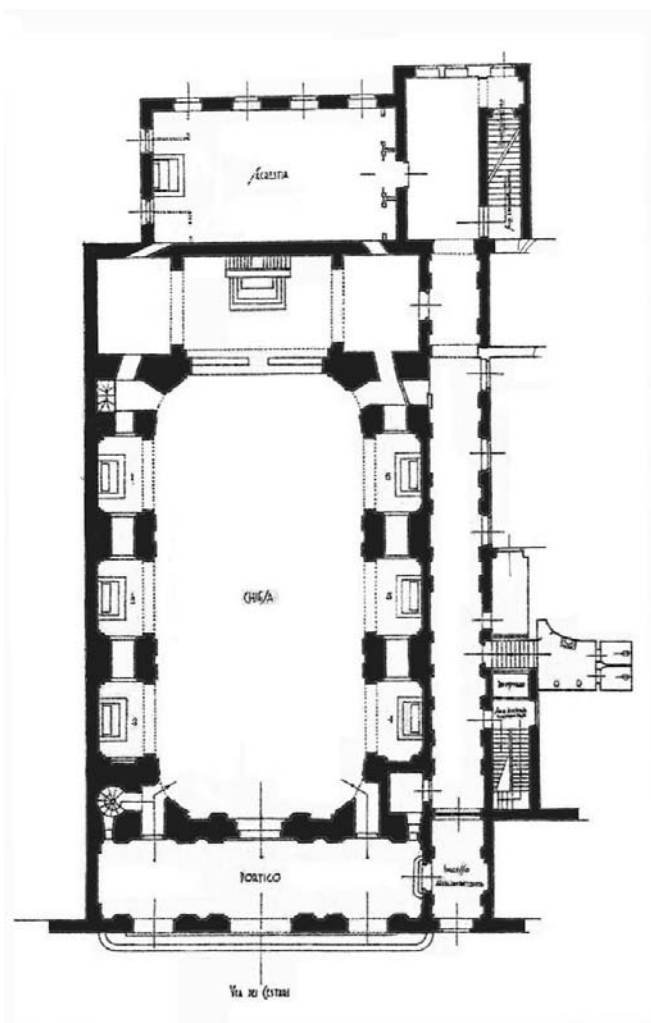


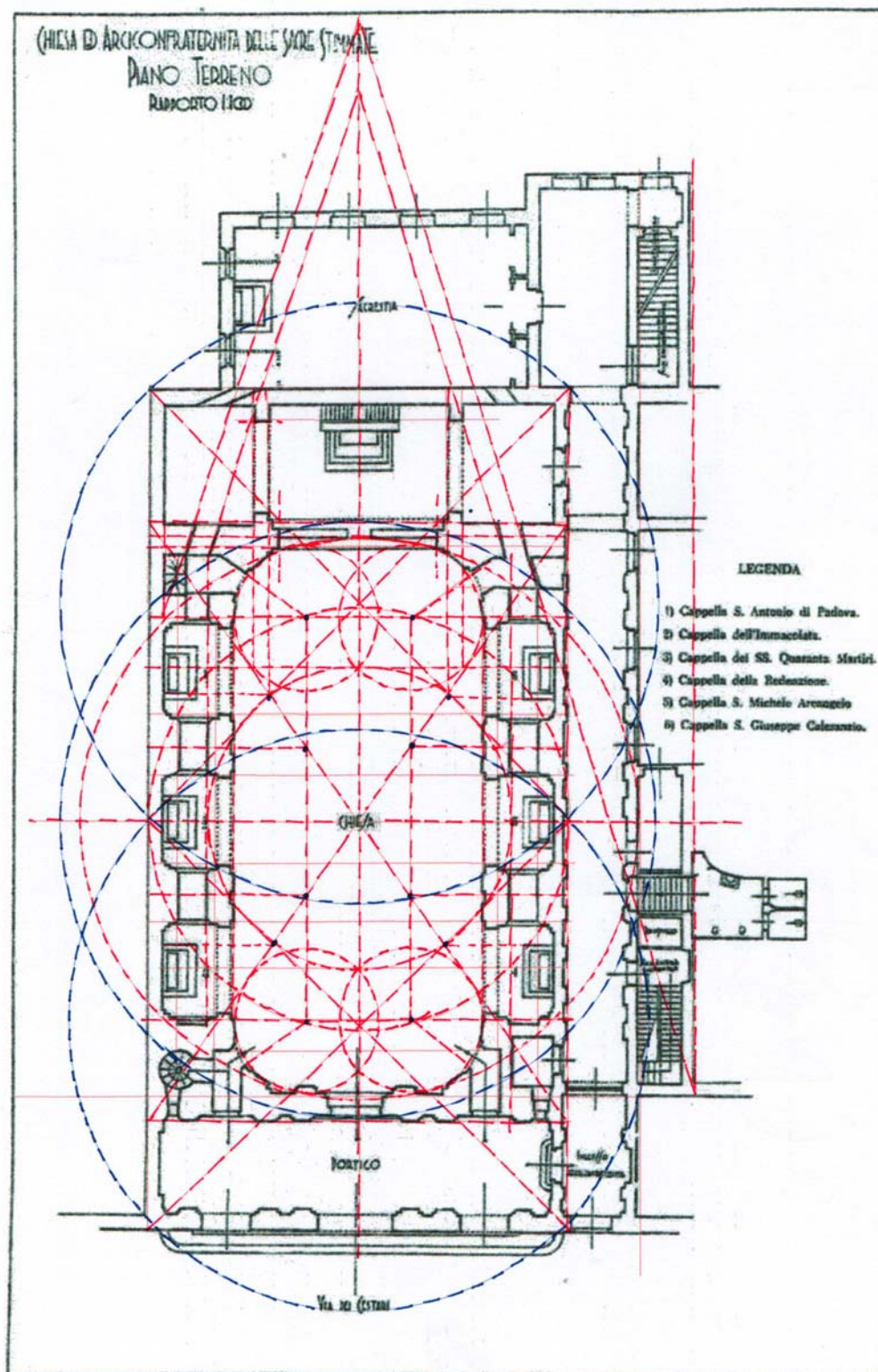
Foto In alto: Raffronto tra la soluzione del timpano adottata da Canevari nella chiesa delle SS. Stimate di San Francesco con il disegno del particolare di una delle nicchie che figurano nei rilievi del tempio di Baalbek (la tavola riportata nella foto in alto a destra fa parte del corredo di disegni del volume di Robert Wood , The ruins of Baalbek, edito a Londra nel 1747). Foto in basso: Canevari mutuò dal disegno del modello grande per la St. Paul's Cathedral progettata da Sir Christopher Wren la soluzione che adottò sulla facciata della chiesa delle SS. Stimate.



In alto: confronto tra la facciata della chiesa delle SS. Stimate di San Francesco con la facciata postica della St. Paul Cathedral di Londra, opera di Sir Christopher Wren.
A lato: Ritratto di Christopher Wren con sullo sfondo il prospetto laterale della St. Paul's Cathedral.

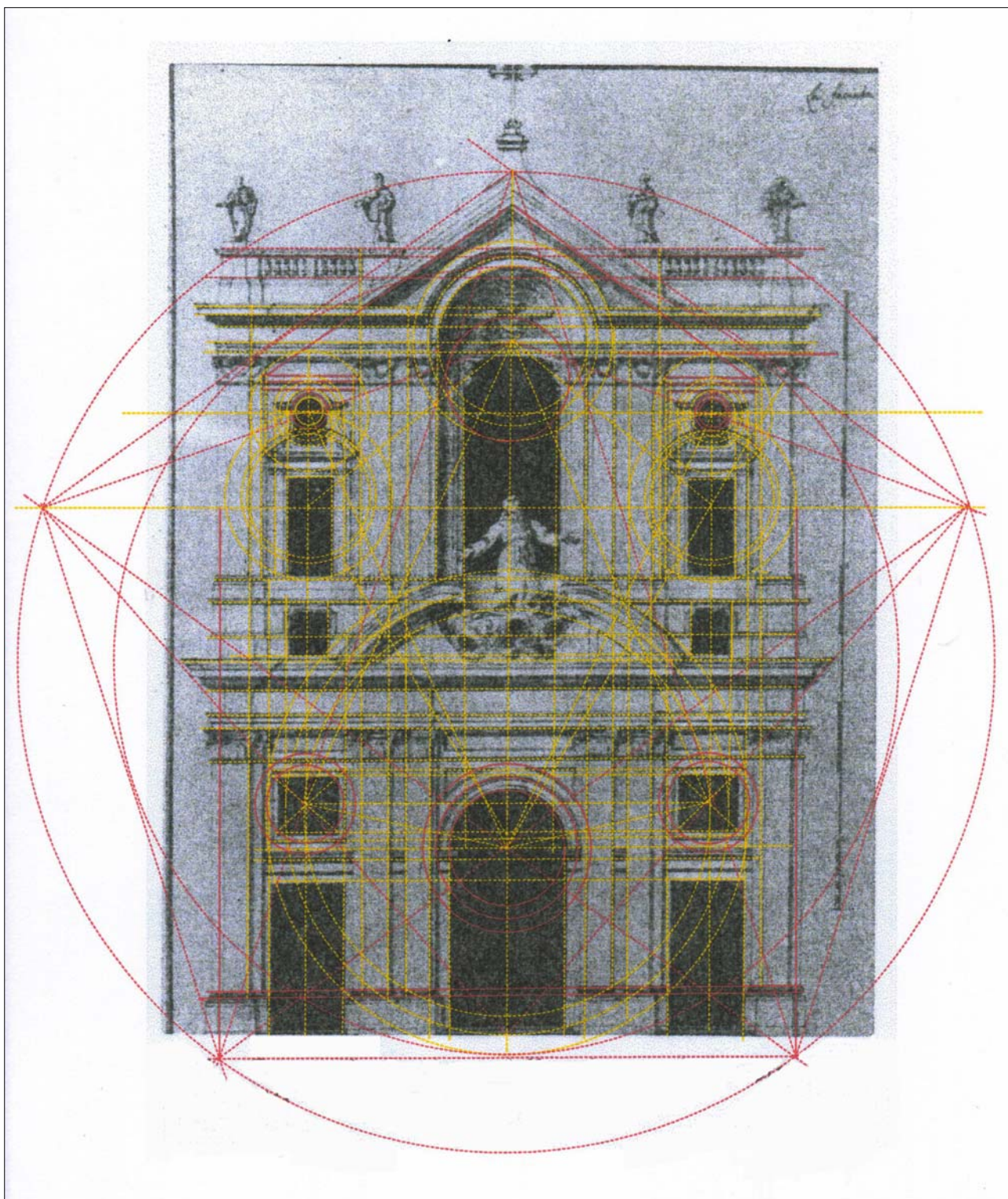


Raffronto tra il progetto di Canevari per la chiesa delle SS. Stimmate di San Francesco (1721) (foto e disegno a sinistra) con il progetto di Juvarra per la chiesa di S. Filippo Neri a Torino (1730) (foto e disegno a destra). Si denota un evidente richiamo dell'opera del Juvarra alla chiesa delle SS. Stimmate, già realizzata da Canevari nove anni prima.



Matrice generativa geometrica della chiesa delle SS. Stimate di San Francesco

La dimensioni del rettangolo comprensivo di portico, aula e transetto vengono determinate per costruzione geometrica mediante la regola del doppio quadrato. Individuato il punto centrale del rettangolo viene tracciato un cerchio di diametro uguale a quello dei due cerchi che circoscrivono i due quadrati. Gli estremi di tale circonferenza definiscono la perfetta dimensione della lunghezza dell'aula nonché la dimensione del portico e del transetto



Restituzione della matrice generativa geometrica della facciata della chiesa delle Stimate progettata e realizzata da Antonio Canevari.

L'intera costruzione geometrica prende origine da un pentagono regolare le cui diagonali intersecandosi determinano tutti gli stacchi dell'ordine dell'alzato.

La stessa inclinazione del timpano di coronamento viene determinata mediante la costruzione geometrica del pentagono regolare. Persino l'altezza delle 4 statue poste sulla balaustra viene determinata per costruzione geometrica, conducendo la tangente alla grande circonferenza esterna che racchiude il pentagono.

L'intervento sul palazzo Bolognetti-Torlonia

L'insula su cui insisteva il palazzo Bolognetti-Torlonia esisteva già dal Cinquecento come si può evincere dalla cartografia storica di Roma antecedente alla mappa del Nolli.

Dall'antica "Pianta di Roma" eseguita da Giovanni Maggi nel 1625, incisa dal disegnatore francese Paolo Maupin ed edita in Roma da Carlo Losi nel 1774, già si individua la sagoma di un imponente palazzo posto di fronte al palazzo Venezia¹.

Si trattava di un edificio di cospicua mole caratterizzato da una facciata ripartita in tre unità verticali, ciascuna delle quali dotata di ingresso monumentale mentre la scansione orizzontale risultava composta da tre registri con una fila di diciassette finestre al piano nobile ed altrettante al registro superiore.

Una ulteriore conferma sulla origine cinquecentesca del palazzo ci viene dalle epigrafi dedicate alla memoria di Michelangelo Buonarroti (1475-1564) che aveva scelto quel luogo come sua dimora. Tali epigrafi sono apposte sulla facciata dell'attuale palazzo delle Assicurazioni Generali, edificato nel 1908 sul luogo in cui sorgeva l'antico palazzo Torlonia:

*"Qui era la casa consacrata dalla dimora e dalla morte del divino Michelangelo"
S.P.Q.R. 1871*

Ed una seconda esplicativa della prima che recita:

"Questa epigrafe apposta dal Comune di Roma nella casa demolita per la trasformazione edilizia è stata collocata nello stesso luogo per cura delle Assicurazioni Generali di Venezia"

Secondo quanto riporta il celebre incisore Giuseppe Vasi, Canevari fu l'artefice del palazzo Bolognetti-Torlonia che sorgeva in piazza Venezia, nell'area attualmente occupata dal palazzo delle Assicurazioni Generali. L'antico edificio fu abbattuto nel 1900 e di esso restano solo le descrizioni contenute nelle guide dei viaggiatori scritte fra la fine del '700 fino alla metà dell'800, mentre ulteriori riferimenti iconografici che documentano della presenza del palazzo si possono leggere nella celebre mappa della città di Roma, iniziata nel 1736 e data alle stampe nel 1748, che fu realizzata dal celebre incisore e cartografo Giovanni Battista Nolli (1701-1756.)

Oltre alla pianta del Nolli, che ci consente di identificare la planimetria del palazzo, esiste anche un'incisione del Vasi che riporta in tutta la sua interezza la facciata che dava su piazza Venezia.

Un'ulteriore incisione acquerellata del palazzo, fortemente ispirata alla veduta del Vasi, venne pubblicata nella *"Nuova raccolta di Roma e sue vicinanze"* da Domenico Pronti nel 1790.

Il Vasi nel celebre *"Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità le antiche e moderne Magnificenze di Roma"*, edito in Roma nel 1763, fornisce anche alcuni cenni sulle vicende costruttive del palazzo: *"Da Signori Biganzini fu edificato questo palazzo col disegno del Cav. Antonio Canevari Romano; ma poi essendo stato comprato dal Conte Bolognetti, lo ha ultimamente cresciuto il doppio, però dalla parte posteriore verso la piazza dei SS. Apostoli, col disegno di Niccolò Giansemoni."*².

Da questa fonte non si riesce a desumere la data esatta di edificazione del palazzo e in ogni caso appare dubbio che l'autore del progetto iniziale del palazzo fosse Canevari, giacché l'edificio risultava già presente nella pianta del Maggi risalente al 1625, epoca in cui Canevari non era ancora nato.

In altri termini, dalla descrizione fornita dal Vasi, non si comprende se il palazzo Bolognetti-Torlonia sostituì un edificio preesistente, quello che si vede sulla mappa del Maggi, o se fu invece ricavato da una ristrutturazione di quest'ultimo.

Secondo la ricostruzione del Vasi i lavori procedettero in due fasi: una prima di edificazione, cui artefice fu il Canevari su incarico dei Biganzini (Bigazzini), ed una seconda

fase di ampliamento che interessò la parte retrostante disposta verso la piazza dei SS. Apostoli, cui artefice fu l'architetto Niccolò Giansemoni per conto della famiglia Bolognetti.

Dai Bolognetti il palazzo passò infine ai Torlonia, famiglia di ricchi banchieri di origine francese, che giunsero in Roma verso la metà del '700 e che acquistarono il palazzo solo nel 1807.

E' questo il motivo per cui nello scritto del Vasi non si fa alcun cenno alla famiglia dei Torlonia giacchè all'epoca in cui il grande incisore diede alle stampe il volume sulle *"Magnificenze di Roma"*, la ricca famiglia di origine francese non aveva ancora acquistato il palazzo.

Disegni preparatori ed affreschi staccati da Palazzo Torlonia prima della sua definitiva demolizione sono oggi custoditi presso il Museo di Roma ove si conservano i resti di alcune decorazioni parietali, nonché una serie di grandi disegni preparatori per gli affreschi.

La *"Nuova pianta di Roma"* del Nolli pubblicata nel 1748 riporta l'intera pianta del palazzo che si articolava intorno ad un cortile di pianta quadrata provvisto di portico dalla chiara impostazione neorinascimentale.

Un'ulteriore ricostruzione delle vicende costruttive del palazzo Bolognetti -Torlonia si ritrova nella celebre *"Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte in Roma"*, opera di Filippo Titi che fu data alle stampe nel 1763, ossia nello stesso anno in cui fu pubblicato *"l'Itinerario istruttivo sulle Magnificenze di Roma"* del Vasi.

La ricostruzione della vicenda costruttiva del palazzo fornita dal Titi attribuisce a Carlo Fontana la paternità del progetto, manifestando una palese difformità con quanto riportato dal Vasi, e definisce in modo più dettagliato i nomi dei proprietari che si succedettero nel tempo: *"Davanti alla facciata laterale del suddetto palazzo Venezia è il nobil palazzo del signor conte Bolognetti, famiglia patrizia Bolognese. Avevano qui le loro case i signori Frangipani, una delle più nobili famiglie d'Italia. Nei tempi a noi più vicini il conte Gio. Antonio Bigazzini vi fabbricò un palazzo col disegno del Cavalier Carlo Fontana, che poi dal conte Ferdinando Bolognetti, che un'era divenuto possessore, fu ridotto nello stato, che si vede di presente. Il signor Conte Giacomo suo figliuolo, ultimo di questa casa, vi ha aggiunto dalla parte di dietro sulla piazza de 'SS. Apostoli un vago palazzo col disegno del sign. Nicola Giansemoni allievo del Salvi."*³.

Anche questa attribuzione, che conferisce a Carlo Fontana (1638-1714) la paternità del progetto del palazzo, è secondo noi dubbia poichè sulla pianta del Maggi del 1625 già si intravede un palazzo di cospicua mole nell'area in cui si ergeva il palazzo Bolognetti-Torlonia. Da queste nostre rilevazioni si evince che né Fontana, né Canevari furono gli autori dell'originario progetto del palazzo che esisteva ancor prima della loro nascita. I due architetti furono con molta probabilità artefici di interventi di ampliamento e restauro.

Secondo l'attribuzione del Vasi i lavori di ampliamento del palazzo effettuati dal Giansemoni riguardarono l'ala retrostante del fabbricato e non quella che affacciava su Piazza Venezia. La precisazione lascia chiaramente intendere che la facciata su piazza Venezia, che si vede nella sua celebre incisione, corrisponderebbe a un disegno attribuito ad Antonio Canevari.

Osservando con attenzione la veduta del Vasi si denota che la facciata principale del palazzo Bigazzini-Bolognetti si articolava su tre registri, delimitati ciascuno da una doppia fascia marcapiano mentre in senso verticale l'intera facciata risultava ripartita in tre unità: la prima e la terza molto strette, pari cioè al modulo di una sola finestra, delimitate da lesene a bugne che da terra giungevano fin sotto il cornicione di chiusura; un riferimento, questo, visibilmente ispirato alla soluzione adottata da Antonio Valeri per il palazzo Zondadari di Siena, opera del 1724⁴. Si fa notare che le lesene bugnate che si riscontrano sulla veduta del Vasi furono con molta probabilità realizzate in epoca successiva alla conformazione della facciata del palazzo che si vede sull'incisione del Maggi del 1625. In altri termini si denotano nel prospetto rappresentato dal Vasi alcune vistose variazioni del prospetto originario che si vede sull'incisione del Maggi. Non sappiamo se l'antico palazzo fu abbattuto e riedificato in sito o se invece fu modificato. Confrontando i due prospetti si evince chiaramente che l'antico palazzo era di dimensioni più lunghe rispetto a quello che si vede sulla veduta del

Vasi. Basta confrontare il numero delle finestre: nell'antico edificio erano diciassette per piano mentre in quello corrispondente alla veduta del Vasi erano undici. Si fa notare inoltre che l'antico edificio presentava tre accessi monumentali mentre quello disegnato dal Vasi era costituito da un solo grande accesso.

L'unità centrale della facciata che si vede sull'incisione del Vasi presenta una successione di 9 finestre per piano, incorniciate e sormontate da timpani, con una balconata centrale posta in corrispondenza del piano nobile, dotata di balaustra e sorretta da quattro colonne.

Lo schema compositivo che si ricava dalla stampa del Vasi sembra ricalcare quello già adoperato dal Valeri nel disegno di palazzo Zondadari a Siena, opera del 1724. Si fa presente che in quello stesso anno l'architetto Carlo Fontana (1638-1714) era già deceduto. Quindi, se la facciata principale di palazzo Bolognetti presenta evidenti richiami al palazzo Zondadari di Siena, è molto probabile che la facciata che si vede sulla veduta del Vasi fu con molta probabilità opera di Canevari.

Ciò, tuttavia, non esclude che un primo intervento sul palazzo possa essere stato realizzato dal Fontana ma in tal caso risalirebbe sicuramente a prima del 1714, anno in cui il grande architetto morì. In tale ipotesi Canevari avrebbe operato un successivo intervento di sistemazione che, anche in virtù dei riferimenti ripresi dal suo maestro Valeri, fu sicuramente realizzato dopo il 1724. Ora considerando che Canevari partì per il Portogallo nel 1727 è molto probabile che l'intervento su palazzo Bolognetti vada collocato fra il 1724 ed il 1727.

Le memorie dei viaggiatori scritte tra la fine del '700 e la prima metà dell'800, conformemente alla versione fornita da Filippo Titi, tendono ad attribuire a Carlo Fontana la paternità di Palazzo Torlonia, attribuzione che appare dissonante con quanto riportato da Giuseppe Vasi nel suo "Itinerario".

Così Mariano Vasi, da non confondere con l'incisore Giuseppe, nel suo *"Itinerario Istruttivo di Roma"* scrive: "La casa Bigazzini fece edificare questo palazzo con architettura del Cav. Carlo Fontana. Il Conte Bolognetti, a cui ora appartiene, lo à accresciuto dalla parte che guarda la piazza de' SS Apostoli, con disegno di Nicola Giansemoni"⁵.

La versione appare alquanto simile a quella fornita da Giuseppe Vasi con una variazione sostanziale del cognome del primo proprietario e dell'architetto che progettò ed edificò il palazzo.

In netto contrasto con quanto riportato nelle note di Giuseppe Vasi, *"l'Itinerario di Roma e Suoi Contorni"* scritto dall'antiquario Andrea Mazzanale nel 1817 attribuisce anch'esso a Carlo Fontana la paternità del progetto del palazzo Bolognetti-Torlonia senza riportare alcun cenno di eventuali lavori effettuati dal Canevari:

*"Questo palazzo, architettura di Carlo Fontana è divenuto uno dei più interessanti di Roma, tanto per l'ingrandimento che vi ha fatto il nuovo possessore Signor Duca di Bracciano che per Gallerie delle quali lo ha nobilitato, avendolo decorato di volte dipinte da migliori autori viventi, Sig. Cav. Cannuccini e Landi e professori Sig. Del Frate, Pozzi, Palagi, etc. Si ammira in questo palazzo il gruppo colossale dell'Ercole furioso celeberrimo del Marchese Canova, posto in un gabinetto fattogli a bella posta"*⁶.

Ancor più foriere di confusione appaiono le notizie riportate da Saverio Bonfigli nella sua guida di *"Roma veduta in otto giorni"*, opera del 1834 ove il palazzo Torlonia viene attribuito all'opera di Carlo Fontana che lo avrebbe realizzato su incarico della famiglia Bolognetti.

Tale versione appare piuttosto dubbia in quanto i Bolognetti presero possesso del palazzo, secondo quanto riporta il Vasi, poco prima del 1763, anno in cui Carlo Fontana (1638-1714) era già deceduto. Più dettagliate appaiono invece le notizie che il Bonfigli riporta con riferimento ai lavori che i Torlonia fecero realizzare nel corso degli anni:

"Fu costruito dall'architetto Carlo Fontana per la famiglia Bolognetti. Giovanni Torlonia, duca di Bracciano l'acquistò e l'arricchì di quadri, di sculture e d'oggetti preziosi. In un gabinetto costruito espressamente fè collocare il famoso gruppo colossale di Canova, rappresentante Ercole Furioso che getta Lica nel mare. Il di lui figlio, Principe Alessandro, l'ha abbellito d'una scala magnifica, a piedi della quale vedasi una bella Flora, lavoro

stimato dallo scultore inglese Gibson e prosegue tuttora ad ornarlo in guisa tal, con tutto ciò che spetta alle arti in genere, che non vi sarà palazzo o stabilimento, che possa paragonarsi a questo per ricchezze, per monumenti e per Magnificenze" ⁷.

Secondo quanto riporta il Portoghesi, Canevari effettuò. *"Lavori sul palazzo Bolognini-Torlonia in piazza Venezia, oggi distrutto"* ⁸. Anche il Venditti accenna all'intervento eseguito dal Canevari *"E' oggi distrutto il palazzo Bolognini-Torlonia in Piazza Venezia nella cui fabbrica il Canevari era intervenuto"* ⁹.

Nelle *"Note su Antonio Canevari"* il Venditti gli attribuisce, sulla base di una notazione del Pollack, anche la realizzazione dell'ala posteriore del palazzo ¹⁰.

Tali riferimenti contrastano con quanto riportato da Giuseppe Vasi che attribuì l'ampliamento dell'ala retrostante del palazzo all'architetto Niccolò Giansemoni nel periodo in cui la proprietà fu della famiglia Bolognetti. Tuttavia, considerando che il Giansemoni, secondo quanto riferisce il Titi, fu un allievo di Salvi, ed essendo Salvi l'allievo prediletto di Canevari, è molto probabile che anche l'ampliamento dell'ala posteriore del palazzo voluto dai Bolognetti vide in qualche modo coinvolto il Canevari come supervisore del progetto.

Che vi fossero rapporti tra Canevari e la famiglia Bolognetti è cosa molto probabile poiché secondo quanto riporta lo stesso Milizia, Canevari, prima di recarsi in Portogallo lasciò incompiute alcune opere fra cui la chiesetta di villa Bolognetti "fuori Porta Pia" che fu poi realizzata con disegno del Salvi ¹¹.

Alla luce delle notizie anche contrastanti qui riportate, non si riesce a stabilire l'effettiva entità dei lavori eseguiti da Canevari, se cioè il palazzo fu da lui interamente disegnato o se operò restauri e ampliamenti di un edificio preesistente; malgrado ciò si fa osservare che gli evidenti riferimenti compositivi ripresi dal palazzo Zondadari di Antonio Valeri, da noi riscontrati, dimostrano che Canevari fu artefice almeno del disegno della facciata principale del palazzo che si vede sulla veduta del Vasi, intervento che comunque non esclude l'ipotesi del rimaneggiamento di un preesistente prospetto.

L'antico palazzo fu abbattuto nel 1900 quando si procedette all'ampliamento della piazza per favorire la piena fruizione prospettica del monumento a Vittorio Emanuele II, come si evince dalle piante degli interventi urbanistici relativi all'epoca di edificazione del Vittoriano. Dopo una serie di studi e soluzioni iniziate a partire dal 1870 si giunse alla decisione di abbattere il palazzo Torlonia e di edificare sullo stesso sito il nuovo palazzo delle Assicurazioni Generali, speculare a quello di palazzo Venezia ¹².

Ai fini di una più dettagliata ricostruzione dell'iter dei lavori che furono effettuati nel palazzo abbiamo confrontato la pianta del palazzo riportata sulla mappa del Nolli (1736-1748) con la planimetria del 1870 relativa alla *"zona di piazza del Gesù e piazza SS. Apostoli prima dei lavori del piano regolatore"*, planimetria che riporta la sagoma del palazzo prima del suo definitivo abbattimento. Dal confronto si evince che la pianta del palazzo che si vede nella mappa del Nolli, corrispondente ad una rilevazione effettuata tra il 1736 ed il 1748, è alquanto diversa dalla pianta dell'edificio registrata nella mappa urbanistica del 1870.

Il palazzo si articolava intorno a due cortili, un primo di pianta quadrata dotato di porticato lungo tutti e quattro i lati ed un secondo di pianta rettangolare delimitato sul vicolo postico da un cancello. Fra i due cortili era disposto un portico aperto su entrambe i lati che fungeva da cerniera di comunicazione e che accentuava la fruizione prospettica. Si denota infine che l'ala di sinistra del fabbricato risultava più lunga di quella destra presentando in corrispondenza del vicolo un'evidente strozzatura.

La pianta del palazzo che si vede sulla planimetria del 1870 registra una consistente modifica del secondo cortile rettangolare ove compare un vistoso emiciclo che non esisteva nell'edificio riportato sulla pianta del Nolli. Si riscontrano altresì rettifiche e modificazioni del fronte postico del palazzo con l'abbattimento del corpo angolare posto alla fine dell'ala a sinistra. Le nuove parti dell'ala posteriore del fabbricato furono realizzate riducendo le dimensioni del secondo cortile; del resto non si poteva fare altrimenti poiché un ampliamento del palazzo, che fosse andato oltre il perimetro del lotto, era praticamente impossibile per la presenza di un altro fabbricato disposto anch'esso sul vicolo. Di conseguenza le nuove

volumetrie furono ricavate dalla superficie interna ancora disponibile portando ad una evidente riduzione della superficie del secondo cortile.
Da tale raffronto emerge che i lavori di ampliamento interessarono le parti retrostante del palazzo e furono effettuati dopo il 1748.

Note

¹ Tale mappa, custodita nella Biblioteca Nazionale centrale di Roma consta di 48 fogli ciascuno di mm. 362X525, ed è stata pubblicata nel catalogo della mostra sulla cartografia di Roma tenutosi a Palazzo Poli fra il 30 settembre del 2000 ed il 28 gennaio del 2002.

AAVV, (a cura di Mario Gori Sassoli), *Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, Artemide edizioni, Roma, 2000.

² Giuseppe Vasi, *Palazzo Bolognetti* tav. 65, in *Itinerario Istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne Magnificenze di Roma*, in Roma, MDCCLXIII

³ Filippo Titi, *Palazzo Bolognetti*, in *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte in Roma*, Stampate da Marco Pagliarini in Roma, MCCLXIII

⁴ Sul palazzo Zondadari di Siena progettato da Antonio Valeri si rimanda alla monografia di Ugo Valeri che riporta le seguenti notizie: "Intanto il cardinale Antonio-Felice Zondadari gli aveva ordinato il progetto per il nuovo palazzo da erigersi in Siena nella piazza del Campo e nel gennaio del 1724, egli ne iniziava la costruzione dirigendone personalmente i lavori fino a tutto l'anno 1725, lasciando quindi la direzione della fabbrica all'architetto Pietro Houstin, per rientrare in Roma ove dagli Accademici di S. Luca era stato eletto alla suprema dignità di Principe, della quale, nella seduta del 1° gennaio 1726, fu solennemente investito." Ugo Valeri, *L'ultimo allievo del Bernini (Antonio Valeri)*, op. cit. pp. 26-27

⁵ Mariano Vasi, *Itinerario Istruttivo di Roma o sia Descrizione Generale delle opere più insigni di pittura, scultura e Architettura*, Tomo I, in Roma, MDCCXCI

⁶ Andrea Mazzanale, *Palazzo Bolognetti-Torlonia*, in *Itinerario di Roma e suoi contorni o sia descrizione de' monumenti antichi e moderni coll'indicazione delle più belle pitture, sculture ed architetture*, Tomo I, Roma, MDCCCXVII.

⁷ F. Saverio Bonfigli, *Palazzo Torlonia in Roma Veduta in otto giorni*, presso la libreria inglese e americana di Luigi Piale, Roma, 1834

⁸ Paolo Portoghesi, *Antonio Canevari (1681-1764)* in *Roma Barocca*, Laterza, Bari 2002, pag 556

⁹ A. Venditti- M. Azzi Visentini, *Antonio Canevari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, op. cit. pag 56

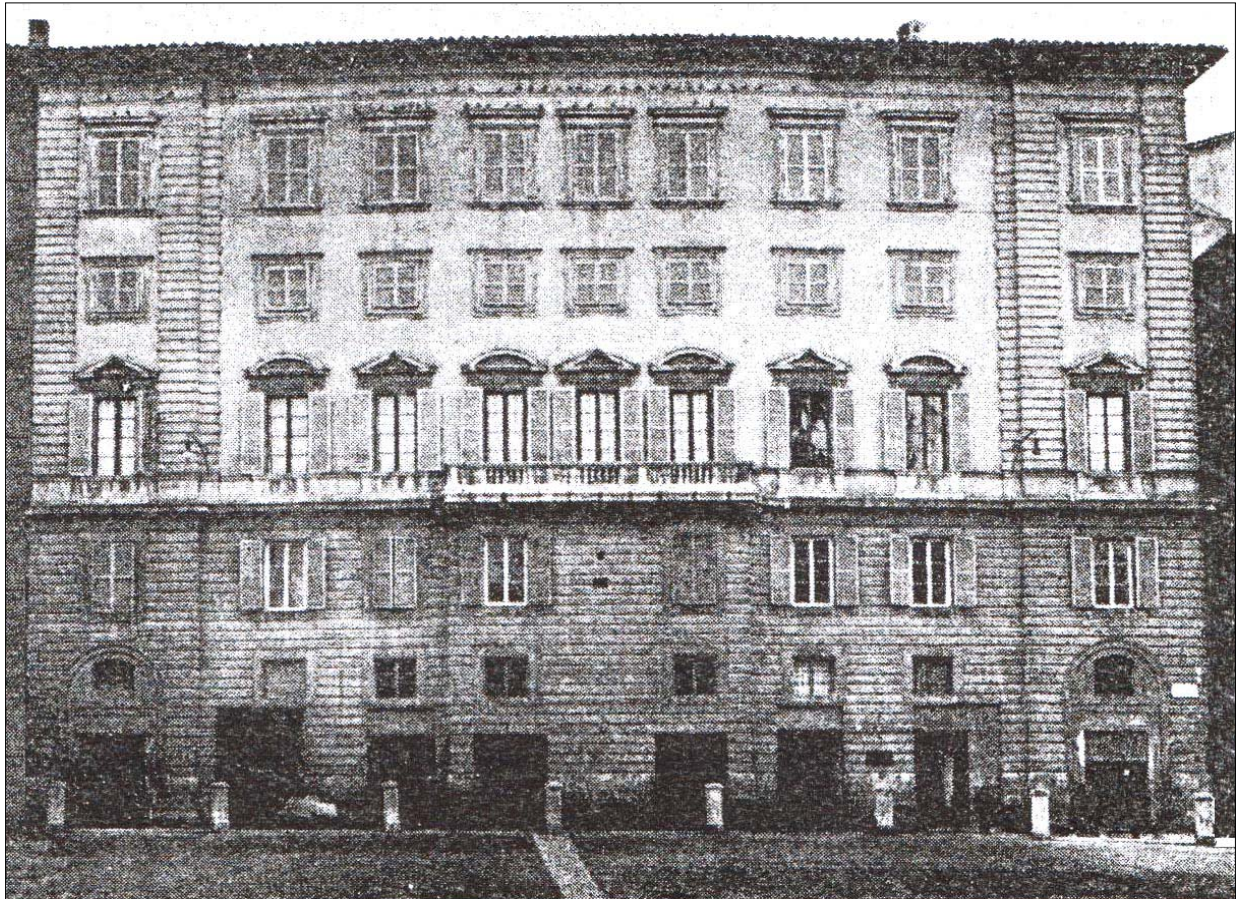
¹⁰ Arnaldo Venditti, *Note su Antonio Canevari architetto*, op.cit. pag.360; Oscar Pollack, *Voce Canevari* in U. Thieme F. Becker, *Kunstler Lexikon*, v,Leipzig, 1936, pag 501

¹¹ Francesco Milizia, *Nicolò Salvi*, in *Memorie degli architetti...*, op. cit. pag 332; Armando Schiavo, *La fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*, Istituto poligrafico dello Stato, 1956

¹² Una dettagliata ricostruzione delle scelte urbanistiche che portarono alla demolizione del palazzo Torlonia ed all'ampliamento di Piazza Venezia è stata curata da Valter Vannelli che ripercorre l'intero iter di progetti ed interventi che dall'800 giungono fino all'attuale assetto della piazza.

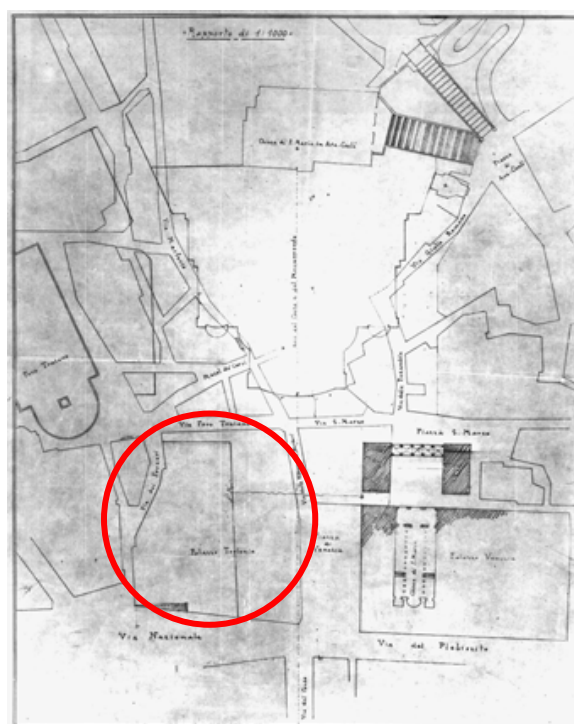
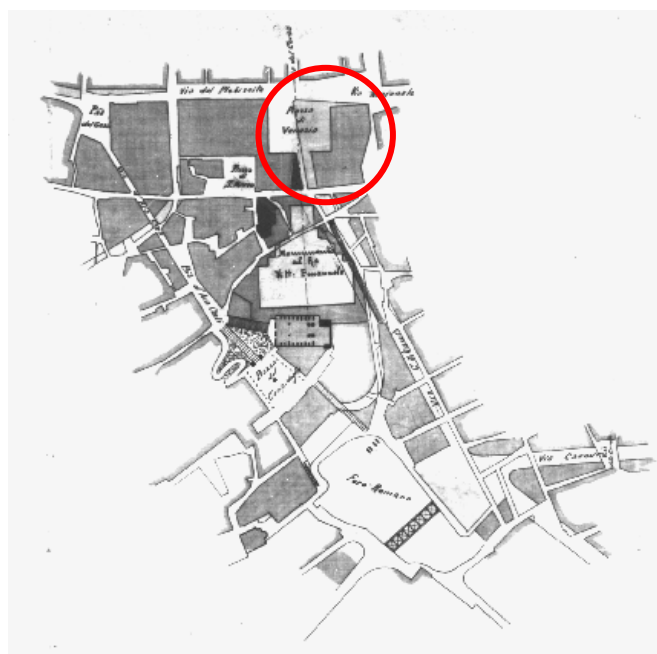
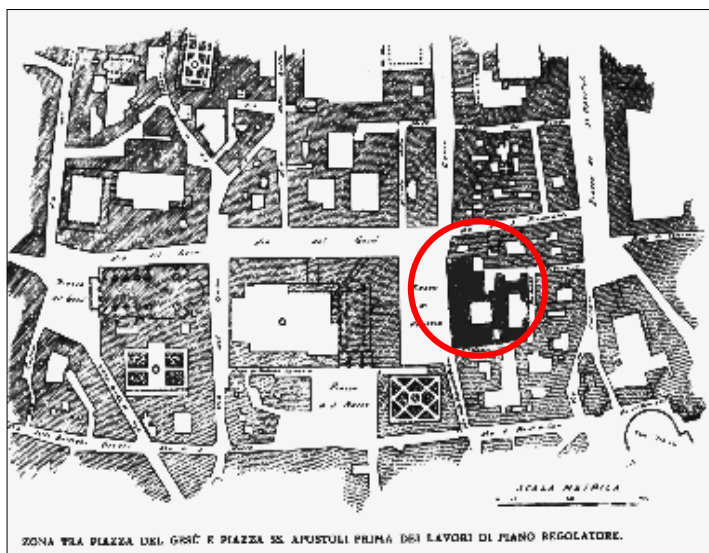
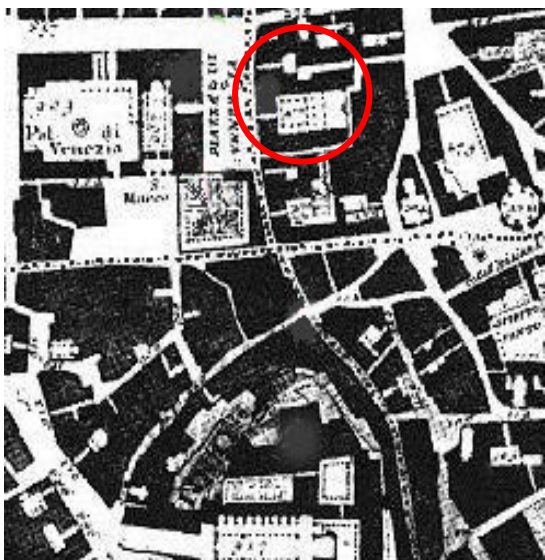
Dalla ricostruzione storico-urbanistica del Vannelli si evince che il nuovo edificio delle Assicurazioni Generali fu edificato in posizione più arretrata rispetto alla posizione occupata originariamente da Palazzo Torlonia. Quest'ultimo risultava difatti ubicato in posizione più avanzata rispetto all'attuale palazzo delle Assicurazioni come si evince dai molti rilievi della piazza che furono eseguiti prima del definitivo ampliamento.

Valter Vannelli, *Roma, Architettura, la città tra memoria e progetto*, Edizioni Kappa, Roma, 1998. (su palazzo Torlonia, v pag 61, 63, 66, 112, 123, 122, 151, 152)



Antonio Canevari: Palazzo Bolognetti -Torlonia a Piazza Venezia

Confronto tra la facciata del palazzo Bolognetti -Torlonia attribuita a Canevari con la facciata del palazzo Zondadari di Siena (1724) progettato da Antonio Valeri (foto in alto)



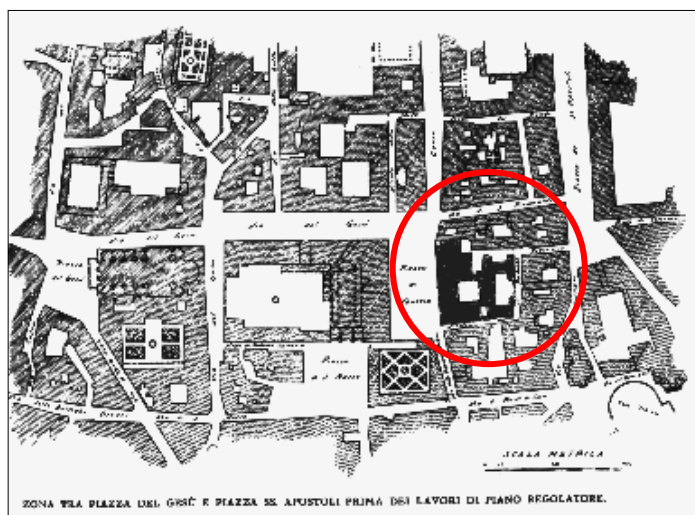
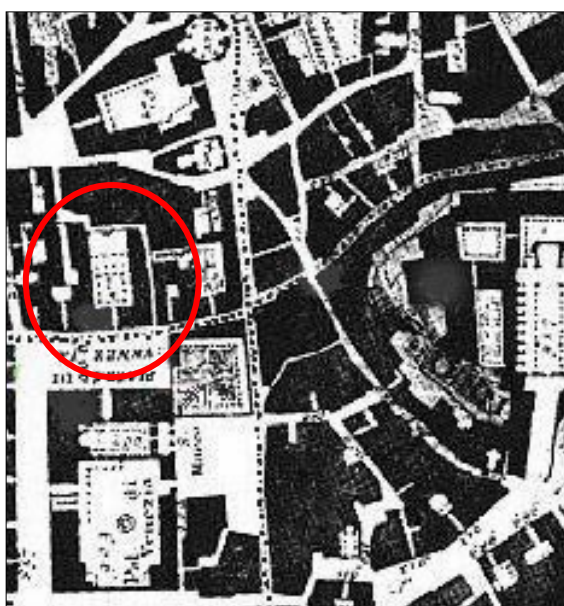
Antonio Canevari: Palazzo Bolognetti -Torlonia a Piazza Venezia

In alto a sinistra: stralcio della mappa del Nolli (1736-1748) con ubicazione del palazzo

In alto a destra: pianta della Zona compresa tra piazza del Gesù e piazza dei SS. Apostoli prima dei lavori del piano regolatore del 1870

In basso a destra: Pianta del piano del 1883 che mostra l'insula su cui insiste palazzo Bolognetti- Torlonia indicando con una diversa campitura la parte che verrà demolita.

In basso a sinistra: Planimetria del 1897 che conferma l'intenzione di arretrare il fronte della piazza sul lato di palazzo Bolognetti Torlonia.



In alto: Antica "Pianta di Roma" eseguita da Giovanni Maggi nel 1625, incisa dal disegnatore francese Paolo Maupin ed edita in Roma da Carlo Losi nel 1774, ove già si individua la sagoma di un imponente palazzo posto di fronte al palazzo Venezia.

Al centro: stralcio della mappa del Nolli (1736-1748) con ubicazione del palazzo .

In basso: pianta della Zona compresa tra piazza del Gesù e piazza dei SS. Apostoli prima dei lavori del piano regolatore del 1870

Il progetto per la chiesa di S. Giovanni in Laterano

Secondo quanto riferisce il Pio, Canevari avrebbe redatto alcuni modelli per la facciata della chiesa di S. Giovanni in Laterano ben prima dell'incarico ricevuto nel 1724:

*"Dopo con lo studio che fece da per se, con il suo spirito e con il suo bel talento, bravo architetto comparve e postosi al pubblico fece due modelli per la nuova facciata da farsi per la basilica di S. Giovanni in Laterano, uno di cartone in lo stile berniniano e l'altro di legno su lo stile michelangiolesco, che riuscirono di sommo grido e piacere del papa, del cardinal Panfilj arciprete di detta basilica e di tutta Roma, per la qual opera presse gran concetto e fu pubblicamente decantato per valenthuomo e virtuoso."*¹ Nel 1724 furono ritrovati alcuni disegni di Borromini per la chiesa di S. Giovanni in Laterano cosicchè papa Innocenzo XIII incaricò gli architetti Antonio Canevari, Tommaso Mattei, Filippo Barigioni e Filippo Cremoli di rielaborare un progetto ispirato ai disegni del grande architetto. Per l'opera svolta i quattro architetti ricevettero ciascuno un compenso di centoventi scudi².

Notizie sull'affidamento dell'incarico al Canevari per il rifacimento della facciata di S. Giovanni in Laterano vengono riportate da Nicola Pio nella sua opera *"vite di pittori, scultori e architetti"* laddove accenna " ... et ultimamente per la nominata facciata di San Giovanni in Laterano d'ordine del papa e di una congregazione deputata da sua Santità, (Canevari) fu eletto per uno delli quattro nominati a ponere pulito con le sue regole un disegno fatto già dal Borromini sopra la detta facciata"³.

I progetti presentati furono consegnati al principe Panphilj che li passò al cardinale Ottoboni. Questi provvide a ordinare e procurare i materiali necessari alla loro realizzazione, un segno questo che prova la forte intenzione di dare corso alla realizzazione dei progetti. Ma l'iniziativa dell'Ottoboni non riuscì ad essere portata a compimento ed i materiali da costruzione, già ordinati, furono invece adoperati, per volere di Papa Benedetto XIII, per l'edificazione delle tre Cappelle di S. Giovanni e per il rifacimento del tetto della basilica.⁴

Il Gritella, autore dell'approfondita monografia sull'opera di Filippo Juvarra, scrivendo intorno al progetto di Juvarra per S. Giovanni in Laterano sottolinea come: << l'attenzione alla disposizione delle strutture anteriori alla basilica paleocristiana, modificate dopo gli interventi seicenteschi, appare già presente nel gruppo di disegni realizzati intorno al 1723 dagli architetti Cremoli, Canevari, Mattei e Barigioni, incaricati da Innocenzo XIII di predisporre una soluzione idonea per essere realizzata in occasione dell'anno santo del 1725>>⁵.

Nel 1732 Canevari, rientrato in Roma dopo la parentesi portoghese, partecipò al concorso per la facciata di San Giovanni in Laterano che fu indetto da papa Clemente XII, concorso che fu vinto da Alessandro Galilei⁶.

Della soluzione proposta da Canevari esiste un prospetto della facciata relativo all'ordine superiore ove il maestro romano ripropone, sia pur con linee più semplificate, la soluzione già realizzata nella facciata della chiesa delle SS. Stimate.⁷ Il disegno presenta nuovamente il tema della nicchia con la volta lunettata inserita nel timpano mentre per le due finestre ad arco disposte ai lati della nicchia si assiste ad una maggior semplificazione rispetto a quelle che si vedono nella facciata della chiesa delle Stimate.

L'elaborato evidenzia ancor più di quello delle SS. Stimate riferimenti ripresi dalla facciata della seconda soluzione del progetto per la St. Paul Cathedral's di Londra disegnata da Christopher Wren, dove le finestre laterali ad arco risultano molto essenziali e semplificate. Questo disegno di Canevari, se letto al di là dei piccoli inserti decorativi, rappresentati da angeli e putti, può leggersi come un ulteriore tappa nel processo di semplificazione formale che avvicinò Canevari ad un linguaggio classico.

Ammesso all'Arcadia già dal 1716 sotto lo pseudonimo di "Elbasco" Canevari ricevette nel 1723 il titolo di "Agroterico" con diritto di voto. Da quell'anno divenne il principale architetto di riferimento dell'Arcadia progettando e realizzando parzialmente, con i fondi messi a disposizione da Joao V re del Portogallo, arcade illustre sotto lo pseudonimo di "Arete Melleo", la sede del bosco Parrasio al Gianicolo⁸.

Nel 1721 Canevari ricevette dall'ambasciatore portoghese Andrea de Mello e Castro l'incarico di rilevare la basilica vaticana con gli annessi giardini. Nelle operazioni di rilievo Canevari fu affiancato dall'architetto portoghese Carlos Gimac che assimilò dal maestro romano le cognizioni necessarie per il restauro delle basiliche, esperienza che mise poi a frutto nell'intervento di restauro sulla chiesa di S. Anastasia. Nello stesso anno, su incarico del cardinale portoghese Josè Pereira de Lacerda progettò l'apparato interno della chiesa di S. Susanna ⁹.

Note

¹ Nicola Pio, *Antonio Canevari*, in *Le vite di pittori scultori et architetti*, op.cit. pag 153.

² Biblioteca Corsiniana, cod. 1173 , c. 514.

³ Nicola Pio, *Antonio Canevari*, in *Le vite de pittori , scultori et architetti*, op.cit. , pag 154.

⁴ Armando Schiavo, *La fontana di Trevi....* op. cit. pag 40.

⁵ Gianfranco Gritella, *Juvarra e l'architettura*, Franco Cosimo Panini, Modena, 1992. pp.341-343.

⁶ Hellmut Hager, *Filippo Juvarra*, op.cit .

⁷ Il disegno in questione venne pubblicato da H. Lorenz, *Unbekannte projecte fur die fassade von S. Giovanni in Laterano*, in << Wiener Jahrbuch fur kunstgeschichte>>, XXXIV 8 1981), pp.183-187, tavv. 122-123.

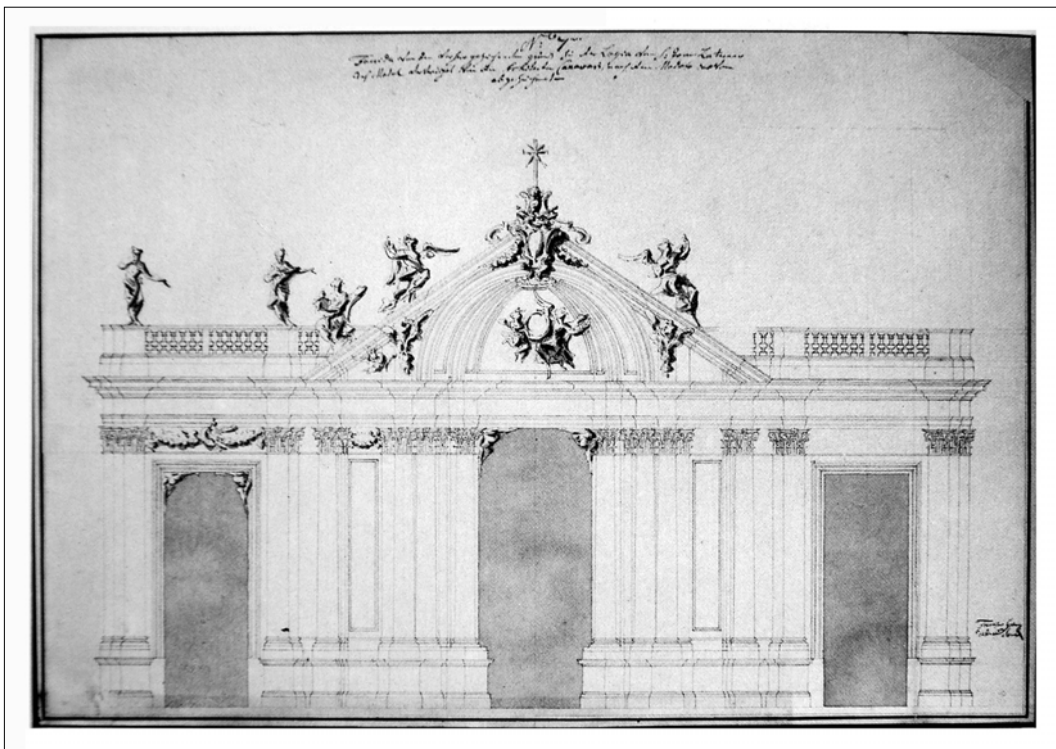
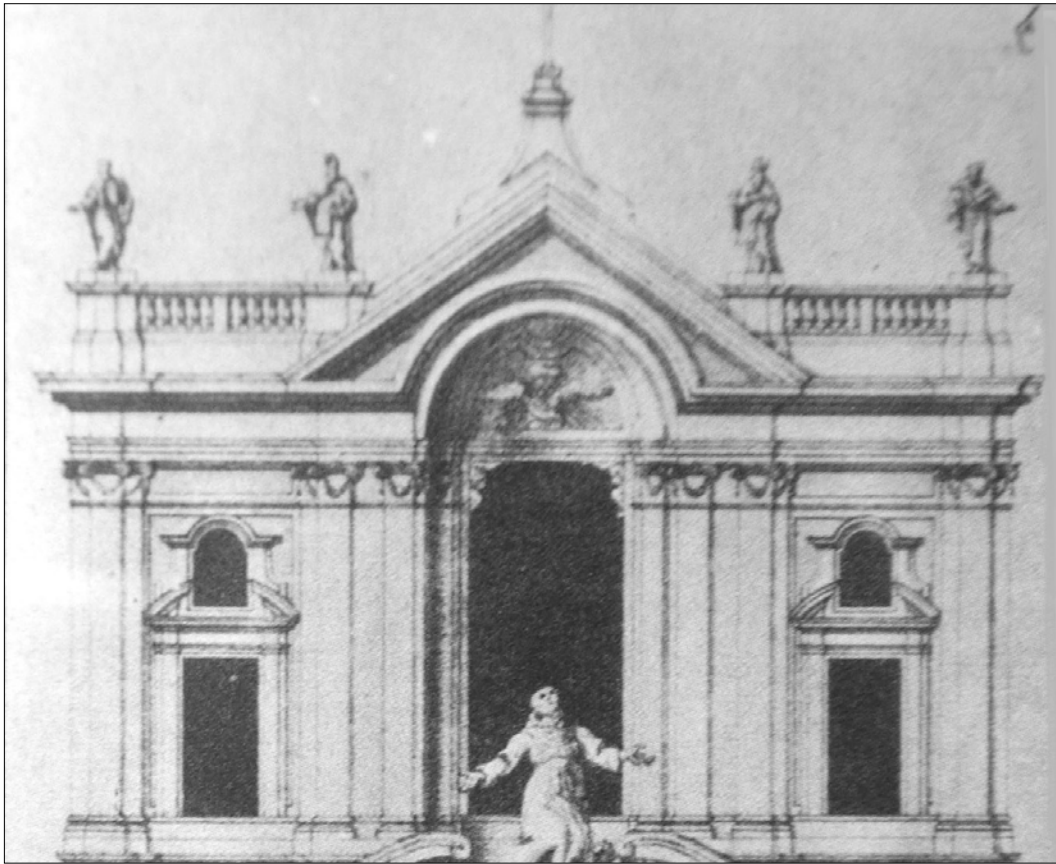
Interessanti studi sui concorsi per la facciata di San Giovanni in Laterano si vedano anche: Vincenzo Golzio, *La facciata di S. Giovanni in Laterano e l'architettura del Settecento* in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, Monaco, 1961, pp.450-463 ;

Elisabeth Kieven, *il ruolo del disegno: il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano* in *De Urbe Architectus, modelli, disegni, misure, la professione dell'architetto* Roma 1680- 1750, Roma 1991, pp. 78-123.

⁸ Anna Maria Giorgetti Vichi (a cura di), *Gli Arcadi dal 1690 al 1800, Onomasticon*, Roma , Arcadia accademia letteraria italiana, 1977;

Paola Ferraris, *Antonio Canevari architetto dell'Arcadia (attività romana 1703-1727)*, op.cit.

⁹ CHRACAS, Diario Ordinario , n. 639, 16 agosto 1721.



In alto: registro superiore della chiesa delle SS. Stimate

In basso: disegno di Canevari del registro superiore presentato al concorso per la facciata di San Giovanni in Laterano (anno 1732)

Il completamento della chiesa di S. Eustachio

Nel 1725 Canevari progettò e diresse il completamento della chiesa di S. Eustachio i cui lavori furono finanziati da papa Innocenzo XIII. Notizie sui diversi restauri subiti dalla chiesa fino all'apporto del Canevari vengono riportate dal Titi :*" E' chiesa antichissima, e Diaconia cardinalizia, e collegiata, fabbricata (come alcuni dicono) da Costantino il Magno. Fu ristaurata del 1196, regnante Celestino III che la consagrò di nuovo. Ella fu rifabbricata ultimamente col portico per un legato del canonico Moroli, concorrendo alle spese anche il Capitolo, e ne fu architetto Antonio Canevari"*¹.

Il Diario Ordinario di Roma del 1723 accenna alla consistenza del contributo economico che fu donato dal papa affinché si procedesse al restauro della chiesa: *"Il Papa va a S. Eustachio" trovandosi da molti anni quella chiesa imperfetta di fabrica, dovendosi terminare tutto il Crociero e il Coro di essa, essendo solamente terminata la facciata e la Navata di mezzo, Nostra Santità ordinò che dessero a suo conto tremila scudi ad effetto da erogarsi per la fabbrica di detta chiesa, nella quale parrocchia S. B. ebbe li gloriosi natali"*².

La chiesa fu indicata come <<diaconia> da Papa Leone III già nell'VIII secolo. Completamente riedificata nel IX secolo da Papa Celestino III venne completata con l'inserimento del campanile.

I primi interventi di restauro furono opera del Contini che successe al Crovara nella direzione della fabbrica. Il Contini, secondo quanto riportano l'Hager e la Appetiti, costruì su suo progetto la navata con le annesse cappelle³. Tra il 1724 ed il 1727 Canevari operò l'ultimo restauro significativo della chiesa realizzando un ampio presbiterio che secondo il Portoghesi doveva essere coperto da una cupola ed invece fu coperto da un'ampia volta a chiostro. Suoi furono anche i disegni per l'arredamento della sagrestia e gli scanni del coro che furono poi eseguiti da Giovanni Moscati⁴.

Sulla soluzione prospettata dal Canevari il Venditti osserva come *"a conclusione dello spazio, già banalmente configurato in una navata unica con cappelle laterali. L'architetto pose un vasto transetto a sala, con una cupola che doveva riassumere in se tutto il valore dell'organismo culturale. Sebbene, in luogo della cupola sia stata eseguita una grande volta a padiglione, deve porsi in rilievo la inedita soluzione planimetrica, che, priva di seguito nell'architettura romana, <<sta a dimostrare nel Canevari una posizione di apertura verso nuove tipologie>>"*⁵.

La facciata della chiesa viene attribuita a Cesare Corvara anche se è molto probabile che fu anch'essa rimaneggiata dal Canevari. Si fa presente che il Corvara ed il Canevari diressero insieme i lavori dell'ultimo restauro settecentesco.

Secondo la ricostruzione della Appetiti, che ha curato una monografia sistematica sulla chiesa, il progetto eseguito da Canevari fu modificato in corso d'opera, difatti il maestro romano aveva inizialmente previsto la realizzazione di una cupola con cupolino che fu sostituita da una volta a scodella.

Canevari eseguì anche due modelli lignei per le due porte della chiesa e fu artefice dei disegni per il coro e la sagrestia che furono realizzati da Giovanni Moscati.⁶ Un interessante documento rinvenuto dalla Appetiti recante la firma del Moscati attesta che il disegno del coro fu opera del Canevari: *" Mi obbligo a fare il coro di noce colorita che va attorno alla tribuna con sue perticelle di noce in conformità del disegno fatto dal Sig. Antonio Cannevaro architetto... e con maggiore attenzione e diligenza di altri simili lavori ultimamente fatti in diverse chiese di Roma; anzi mi obbligo di fare detto lavoro con l'altro che segue di quella perfezione e pulizia conformi alla libreria Lancisiana in S. Spirito in Saxia e da me fatta>>"*⁷.

A partire dal luglio del 1727 l'opera di Canevari fu proseguita da Nicola Salvi come risulta dai conti che recano le sue firme. Verso la fine del 1727 l'architetto Navone subentrò al Salvi anche se questi continuò a mantenere rapporti con la diaconia della chiesa, difatti nel 1739 il Cardinale Corsini gli commissionò il progetto del nuovo altare maggiore con i sei grandi candelabri.⁸

L'impianto, a croce latina e a navata unica, risulta scandito da pilastri poggianti su basi di marmo bianco. Tale accorgimento conferisce leggerezza alla struttura portante che risulta ancor più alleggerita dalle lesene scanalate addossate alla pilastratura e sormontate da capitelli compositi. Questi ultimi sorreggono un grande cornicione classicheggiante dal quale s'innalza una volta dorata che reca stucchi di fiori e foglie. La volta prende luce esterna attraverso tredici finestre, anch'esse incorniciate da stucchi recanti motivi naturali, sormontate da voltine cupoliformi che accentuano il movimento ritmico di tutta la volta. Sei grandi arcate, tre per ogni lato, s'innestano in tre cappelle laterali intercomunicanti.

La pianta della chiesa preesistente all'intervento di Canevari fu accordata dal maestro romano con le aggiunte del portico, del transetto e dell'abside da lui progettati difatti la matrice geometrica di costruzione della pianta rettangolare rivela analogie geometriche con quella della Chiesa dell SS. Stimate laddove il rettangolo che unisce portico, aula e transetto risulta essere anche in questo caso pari ad un doppio quadrato.

Note

¹ Filippo Titi, *Descrizione delle pitture sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, 1763, pag 151. Le stesse notizie si ritrovano anche sul testo :Venuti, *Roma Moderna*, Tomo I , parte II 1767 nota di pag 28 e testo a pag 40. Ulteriori notizie sulla chiesa di S. Eustachio sono riportate nel testo di Tito Topini, *Storia Eustachiana*, Roma , 1895.

² CHRACAS. Diario Ordinario (di Roma). Sunto di notizie ed indici, Vol I (1718-1736), 25 settembre 1732, n. 959 - pag. 4.

³ Carla Appetiti, *S. Eustachio* , Roma , 1966, pag. 33 e Hellmut Hager , *Contini Giovanni Battista in Dizionario Biografico degli Italiani*, op. cit. pag 516. Un'analogia attribuzione del primo progetto viene segnalata anche da : Alessandro Del Bufalo , *Giovanni Battista Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700*, op.cit.

⁴ Paolo Portoghesi, *Antonio Canevari*, in *Roma Barocca*, op.cit . pag. 566

⁵ Arnaldo Venditti, Margherita Azzi Visentini, Canevari Antonio, op.cit. pag.56

⁶ Carla Appetiti, *Sant'Eustachio*, Roma , 1966, pp.33-34

⁷ Ivi, pag.66.

⁸ Ivi, pag 35.



Facciata della chiesa di S. Eustachio di Antonio Canevari



Restituzione della matrice generativa geometrica della facciata della chiesa di S. Eustachio.

Si osserva che l'intera facciata risulta inscritta in un quadrato perfetto le cui diagonali intersecandosi individuano univocamente il vertice del primo timpano.

Il restauro della Basilica di S. Paolo fuori le mura

Nel 1725 Canevari progettò e realizzò su incarico del cardinale Camillo Paolucci il portico della basilica di S. Paolo fuori le mura. La conferma che i lavori di restauro sulla basilica furono opera del Canevari è contenuta in vari testi. Il Titi riporta che " *Il portico due volte rovinato nel 1725, fu rifatto con disegno di Antonio Canevari.*" Con tale affermazione viene riconosciuta al Canevari una certa perizia rispetto a suoi predecessori cimentatisi malamente nello stesso intervento¹.

Dalla fonte del Pascoli si apprende che l'autore responsabile del crollo delle volte, poi rifatte dal Canevari, fu Alessandro Specchi :<<che realizzò il portico che cadde e fu rifatto dal Canevari>>².

L'intervento fu realizzato sotto il pontificato di Benedetto XIII Orsini, immediatamente dopo il crollo del portico realizzato dallo Specchi.

Un diverso giudizio sulla qualità del progetto di Canevari viene formulato da Lanciani che ritiene l'intervento irrispettoso delle preesistenze architettoniche dell'antico impianto basilicale. Ciò viene comunque addebitato dal Lanciani allo spirito ed alla cultura del tempo: " *La chiesa superiore, il "bellissimo e grande "TITOLUS PAMMACHII, fu trattato con pressochè eguale disprezzo dal Cardinale Camillo Paolucci e dal suo architetto, Antonio Canevari, il quale la "modernizzò" alla fine del XVII secolo. Era lo "spirito del tempo" al quale si richiamavano questi uomini del '600 nel commettere delitti archeologici"* ³.

Dell'intervento di Canevari non esiste più alcuna traccia poichè l'antico portico fu abbattuto e totalmente rifatto a seguito di un ulteriore intervento in stile neoclassico eseguito da Luigi Poletti dopo il disastroso incendio del 1823.⁴ Dell' originaria sua opera resta a memoria solo la celebre incisione del Piranesi che ben documentò gli interventi del 1725, difatti nelle didascalie che accompagnano la tavola vengono descritte le diverse parti della facciata della basilica: " *Veduta della Basilica di San Paolo fuori le mura, eretta da Costantino Magno. 1 Laterali rustici della basilica che dimostrano l'opera eterna del detto imperatore. 2 Ornamenti musaici e finestre fattivi dai nuovissimi Cesari e restaurata da Sommi Pontefici. 3 Portico con sette archi rifatto nell'anno 1725 dopo la rovina di altro cosimile composto di nove poco prima del rifacimento. 4 Porta Santa. 5 Parete settentrionale della basilica verso Roma sotto di quali è uno degli ingressi delle catacombe degli antichi cristiani.* " La nota 3 fa esplicito riferimento all'intervento di Antonio Canevari.

Quella di Piranesi non è l'unica veduta che documenta l'intervento eseguito dal Canevari. Recenti ricerche condotte dalla Stefani hanno ricostruito la successione temporale di ulteriori vedute prospettiche che furono eseguite prima del devastante incendio del 1823. Si tratta della veduta della Basilica di San Paolo eseguita da autore anonimo che rielaborò un'acquaforte di Jean Barbault, di un interessante disegno relativo al terzo registro della facciata, quello su cui erano ubicati gli antichi mosaici, disegno che fu eseguito dall'incisore Giacomo Bossi. Si tratta del " *Musivum . in. Facie. Exteriori. Basil. S. Pauli.*" Infine l'ultimo disegno che documenta lo stato della Basilica negli anni immediatamente antecedenti all'incendio è la " *Veduta della basilica di San Paolo su la via Ostiense*" che fu eseguita da Pietro Ruga. ⁵

Note

¹ Filippo Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte in Roma*, op.cit.

² Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, scritte e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna*, cit., pag 549

³ Rodolfo Lanciani, *Pagan and Christian Rome*, Houghton, Hifflin and Company, Boston and New York, 1982

⁴ Arnaldo Venditti, *Note su Antonio Canevari...*, op.cit., pag 360

⁵ Chiara Stefani, *Monumenti e documenti. Un'indagine sulla zona Ostiense tra XVIII e XIX secolo*, 2003, pp.292-305



Veduta della Basilica di S. Paolo fuor delle mura, eretta da Costantino Magno. 1. Lateral rustici della Basilica che dimostrano l'opera eterna del detto Imperadore. 2. Ornamenti Musaici, e finestre fattevi dai nuovissimi Cesari e ristaurata da Sommi Pontefici. 3. Portico con sotto archi rifatto nell'anno 1725 dopo la rovina di altro consimile composto di nove poco prima del rifacimento. 4. Porta Santa. 5. Parete settentrionale della Basilica verso Roma e sotto di quali è uno degl'ingressi delle catacombe degli antichi cristiani.

G. B. Piranesi : **Veduta della Basilica di San Paolo fuori delle mura, eretta da Costantino Magno .**

Le didascalie sottostanti l'incisione recitano:

1 Lateral rustici della basilica che dimostrano l'opera eterna del detto imperatore. **2** Ornamenti musaici e finestre fatti dai nuovissimi Cesari e ristaurata da Sommi Pontefici **3** Portico con sotto archi rifatto nell'anno 1725 dopo la rovina di altro consimile composto di nove poco prima del rifacimento. **4** Porta Santa . **5** Parete settentrionale della basilica verso Roma sotto di quali è uno degli ingressi delle catacombe degli antichi cristiani.

La nota n.3 fa esplicito riferimento all'intervento di Antonio Canevari

*Il progetto dell'ospedale di San Gallicano
attribuzioni controverse*

La storiografia architettonica ha da sempre attribuito a Filippo Raguzzini (c.1680-1771) la realizzazione dell'Ospedale di San Gallicano⁽¹⁾, tuttavia nel 1991 Bruno scoprì alcuni documenti di archivio dai quali emerge che la progettazione e la direzione dei lavori dell'ospedale furono opera di Antonio Canevari².

Vero è che alcune fonti settecentesche di ampia diffusione, come il celebre *Itinerario* del Vasi, non fanno alcuna menzione dell'architetto che ne fu l'artefice riportando le seguenti notizie: *"Dal Pontefice Benedetto XIII nell'anno 1726 fu eretto questo Spedale per un legato lasciato da Monsignor Lancisi medico segreto di Clemente XI. Si curano in questo tutti i morbi attaccaticci, toltone il gallico, ed è diviso metà per gli uomini e metà per le donne, standovi in mezzo la chiesa che è dedicata alla SS. Vergine, e a S. Gallicano Martire"*³.

Ulteriori notizie sull'Ospedale di San Gallicano si riscontrano sul Diario Ordinario di Roma relativo agli anni 1725-1726 ove non si fa alcuna menzione del nome del progettista, accennando solo alle visite periodiche compiute dal Papa al cantiere della fabbrica⁴.

Uno dei primi studi che attribuisce a Filippo Raguzzini la paternità della chiesa e dell'Ospedale di S. Gallicano è il saggio del Morichini pubblicato nel 1870 in cui l'autore descrive minutamente l'Ospedale che giudica *<<tra i migliori d'Europa>>*⁵. La principale fonte da cui molti storici hanno attribuito al Raguzzini la paternità del progetto dell'ospedale e della chiesa di San Gallicano è il celebre volume monografico del Rotili, citato anche dal Wittkower nella bibliografia sull'architetto beneventano⁶.

Il Rotili riporta che l'incarico a Raguzzini: *<<... gli era stato dato tra lo scorcio del 24 e l'inizio del 25, quando il papa, che lo stesso giorno della sua elezione aveva promesso al Cardinale Corradini di offrire agli ammalati di malattie celtiche e della pelle curati dal benefico Don Emilio Lami un ospedale capace e rispondente a tutte le esigenze igienico sanitarie del tempo, aveva respinto il progetto redatto per interessamento dello stesso cardinale da un certo Lorenzo Possenti. Il Raguzzini, allora, messosi all'opera, progettava e realizzava l'ospedale in poco più di diciotto mesi, in maniera che il 5 ottobre del 1726 questo poteva essere solennemente inaugurato dal Papa il quale ne consacrava la chiesa>>*⁷. Tali fonti si basano sul saggio pubblicato dal Meineri nel 1949 ed apparso sul *<<Bollettino dell'Ospedale di San Gallicano>>*⁽⁸⁾ e su un documento di archivio che riferisce di una controversia giudiziaria sorta tra la direzione dell'Ospedale di S. Gallicano e i maestri Fedeli, Zoppoli e il Cav. Agozzini.

Questo documento è custodito presso l'archivio di Stato di Roma al Fondo dell'Ospedale di S. Gallicano e viene riportato per esteso alla fine del volume dello storico beneventano nella sezione relativa ai documenti allegati: *<<Conto di spese fatte dal Sig. Carlo Francesco Pacioni in copie di scritture per lo spedale di S. Gallicano nelle cause contro M.ro Francesco Fedele, Carmine Zoppoli e Cavaliere Agozzini, et altro, come nel presente conto>>*⁹.

Come si evince dalla lettura del testo non si riesce a risalire né all'oggetto della controversia, né alla data della stessa, né alla redazione da parte del Raguzzini di eventuali disegni eseguiti per l'ospedale.

Le fonti rinvenute dal Bruno nel 1991 attribuiscono invece a Canevari la paternità del progetto. Canevari avrebbe lavorato per l'ospedale di San Gallicano già nel 1724 occupandosi delle stime relative agli espropri di alcune proprietà su cui sorgerà l'ospedale e nel 1726, allorché sottoscrisse, a tre mesi dalla inaugurazione ufficiale dell'ospedale (5 ottobre del 1726), un documento in cui accennava ai disegni dati ed agli impegni concordati con le maestranze. Si fa presente che in quell'anno Canevari era ancora in Roma giacché parti per il Portogallo solo l'anno successivo¹⁰.

Nei documenti rinvenuti dal Bruno, e riportati dalla Ferraris, Canevari viene menzionato già nel 1724 come *"perito per l'acquisto di una casetta con orto"* nell'area in cui sorgerà l'ospedale mentre un ulteriore e più importante documento recante data 28 luglio 1726, vale a dire tre mesi prima dalla inaugurazione ufficiale dell'ospedale, consiste *"in una relazione*

*firmata da Canevari e sottoscritta dal Pollancetti in cui si accenna ai disegni dati ed agli impegni concordati con le maestranze per le fabbriche dell'ospedale"*¹¹.

Confrontando le fonti riportate dal Rotili con quelle riportate dal Bruno e dalla Ferraris si rileva una evidente sovrapposizione di date. Se come afferma il Rotili l'incarico conferito a Raguzzini gli fu affidato "tra lo scorcio del 1724 e l'inizio del 1725", incarico che mantenne ininterrottamente fino alla data dell'inaugurazione (5 ottobre 1726), il documento, rinvenuto dal Bruno e riportato dalla Ferraris, è datato al **28 luglio del 1726** e fa cenno alla consegna di disegni già eseguiti a quella data.

Alla luce di questi evidenti elementi di difformità nelle due ricostruzioni messe a confronto si possono avanzare quattro ipotesi:

- a) il progetto della chiesa e dell'ospedale fu interamente opera di Filippo Raguzzini (tesi del Rotili condivisa da numerosi autorevoli storici e studiosi fra cui Argan, Zevi, Wittkower)
- b) Il progetto della chiesa e dell'ospedale fu inizialmente affidato al Raguzzini ma poi subentrò a questi il Canevari.
- c) Canevari e Raguzzini collaborarono assieme al progetto della fabbrica.
- d) Canevari fu il solo e vero artefice della chiesa e dell'Ospedale.

Di queste quattro ipotesi la prima appare quella più dubbia, ma dubbia appare anche la quarta dal momento che dai documenti riportati dal Rotili risulta effettivamente documentata la presenza del Raguzzini.

Resta da verificare se i due architetti operarono assieme o se invece Canevari subentrò al Raguzzini. I documenti rinvenuti non consentono di stabilire con precisione l'entità delle opere e dei lavori progettati e diretti dai due architetti.

Se proviamo a integrare le fonti del Bruno con quelle riportate dal Rotili si delinea un quadro piuttosto difficile da districare: Canevari, che curò nel 1724 le stime per gli espropri dei suoli nell'area in cui sorgerà l'Ospedale, fu avvicinato nella redazione del progetto della chiesa e dell'ospedale dal Raguzzini, per poi ricomparire in un documento datato al 28 luglio 1726, a tre mesi dalla inaugurazione ufficiale della fabbrica, come l'autore effettivo dei disegni per l'Ospedale.

Spostando la riflessione dall'analisi delle fonti d'archivio alla lettura dell'opera bisogna riconoscere che nella facciata della chiesa e dell'ospedale di San Gallicano compaiono alcuni elementi stilistici che rinviano sia ad altre opere eseguite in Roma dal Raguzzini sia ad opere realizzate da Antonio Canevari.

L'ospedale di San Gallicano è costituito da un unico blocco edilizio ripartito in due bracci l'uno destinato alla sezione maschile e l'altro a quella femminile, separati fra loro dalla chiesa che occupa la posizione centrale. La facciata è lunga 170 metri e risulta costituita da un unico corpo edilizio posto ad una stessa altezza. Il lungo prospetto si articola in senso verticale su due registri separati da un lungo ballatoio esterno, così concepito per ragioni igienico-sanitarie. Sia il primo che il secondo registro presentano una medesima scansione che si ripete costante per tutta la lunghezza della fabbrica e che risulta composta da un riquadro mistilineo a rilievo con al centro un decoro di stucco a finto occhio, mentre due paraste chiudono la quadratura del modulo compositivo. Le paraste presentano al centro un piccolo tondo, apparentemente decorativo ma in realtà cavo, avente funzione di areatore per i retrostanti servizi igienici incassati nelle pareti delle corsie. La composizione di facciata non muta al secondo registro presentando una fila di porte-finestre, incorniciate ed arricchite da volute, che danno sul lungo ballatoio continuo.

Per quanto concerne la chiesa non v'è dubbio che le due piccole curvature che fanno sporgere in avanti l'unità centrale del fronte prospettico, rispetto alla linea più arretrata della facciata dell'ospedale, sembrano già ricorrere nelle architetture di Filippo Raguzzini come si evince nei celebri palazzi di Piazza S. Ignazio a Roma.

Fra tutte le chiese romane a lui attribuite quella che sembra presentare maggiori analogie con la chiesa dell'Ospedale di S. Gallicano è S. Maria della Quercia¹². Tuttavia se confrontiamo con maggiore attenzione i profili delle due chiese, possiamo riscontrare che non sono poi così simili. Nella facciata della chiesa di San Gallicano le due anse ricurve sono

pari ad un quarto di circonferenza e si innestano ai lati della unità centrale della facciata che risulta visibilmente piatta.

Nella chiesa di S. Maria della Quercia, invece, l'unità centrale della facciata risulta anch'essa visibilmente incurvata verso l'esterno, secondo un'andamento che ricorda la facciata di S. Carlino del Borromini.

Confrontando ancora le due facciate, appare visibilmente diverso anche il modo di risolvere la soluzione d'angolo nei punti in cui il profilo della parete modifica l'andamento della curvatura difatti: mentre nel caso della facciata di S. Maria della Quercia lo spigolo viene risolto con due mezze lesene e due mezzi capitelli tagliati e accostati, la soluzione adottata nella facciata della chiesa di S. Gallicano appare molto più regolare con lesene e capitelli visibilmente interi.

Altro particolare di non poco conto è che in tutte le opere attribuite a Raguzzini la fascia orizzontale compresa tra i capitelli della trabeazione si presenta generalmente liscia e non segnata dai caratteristici triglifi continui come si evincono nella facciata della chiesa di S. Gallicano, per non parlare degli acroteri a guisa di fiaccole, reminiscenza borrominiana pressochè assente nelle chiese del Raguzzini. (vedasi SS. Domenico e Sisto, S. Maria del Rosario, S. Biagio e S. Cecilia, S. Maria delle Fornaci e S. Maria della Quercia). In nessuna delle chiese romane generalmente attribuite a Raguzzini compaiono acroteri con fiaccola, fortemente adoperati invece da Borromini, Fontana, Juvarra e Canevari. L'unico elemento che compare nella facciata dell'ospedale di S. Gallicano, e che si ravvisa anche nelle facciate delle chiese di Raguzzini, è il caratteristico "occhio", posto al centro dei riquadri mistilinei a rilievo relativi al modulo-compositivo adoperato per la facciata dell'ospedale. Meno riferibile al Raguzzini è invece il piccolo cerchio che compare sulle paraste dell'ospedale, un accorgimento che si rileva anche in molte opere di Antonio Canevari.

In conclusione una parte consistente degli elementi architettonici che caratterizzano la facciata dell'ospedale e della chiesa di San Gallicano appaiono visibilmente assenti dalle opere di Raguzzini mentre risultano ben evidenti in opere note e meno note di Canevari. I ricorsi decorativi e stilistici della facciata della chiesa del San Gallicano, le decorazioni del fregio, nonché l'intera composizione della trabeazione che separa il primo registro dal secondo, appaiono figurativamente identici a quelli che si evincono nella facciata principale e laterale della chiesa del SS. Corpo di Cristo in Maddaloni, opera attribuita, sulla base di documenti di archivio, ad Antonio Canevari.¹³ Ulteriori elementi architettonici della chiesa del San Gallicano che si riscontrano anche in ulteriori opere del Canevari sono le caratteristiche volute che chiudono la composizione della facciata, la cui conformazione è pressochè identica a quelle che compaiono alla sommità del portale del palazzo Correio Mor a Loures.

Infine l'aspetto che più di qualunque altro rinvia a possibili elaborazioni di Canevari riguarda la matrice generativa geometrica dell'intero ospedale, che discende da una figura cosmica caratterizzata da un grande ottagono racchiuso in un cerchio avente il centro coincidente con quello dell'aula della chiesa e raggio pari alla distanza dal centro della chiesa fino all'estremità dei due bracci.

Tutte le diagonali dell'ottagono intercettano con somma precisione tutti i punti da cui vengono tracciati i profili dei muri perimetrali della fabbrica, dei setti murari interni e persino delle aree verdi retrostanti.

Ma la costruzione geometrica più interessante è quella che riguarda la composizione della chiesa in cui si assiste alla ripresa del modulo del doppio quadrato con i tre cerchi iscritti, un tema evocatore della Santa Trinità già presente nelle matrici di altre chiese di Canevari.

La critica architettonica ha steso verso l'Ospedale di San Gallicano ed il suo "presunto ed esclusivo" autore Filippo Raguzzini innumerevoli lodi ed apprezzamenti che alla luce delle nuove fonti d'archivio ritrovate dal Bruno, unitamente alle nostre comparazioni dell'Ospedale con altre opere eseguite dai due autori controversi, dovrebbero essere riversate o quanto meno divise col Canevari, generalmente considerato dalla critica un architetto minore e di scarso valore¹⁴.

L'attività di Canevari nell'anno che precedette il suo viaggio in Portogallo fu costellata da diversi incarichi ed impegni.

Nel 1726, su incarico di Monsignor del Vico, Canevari realizzò la decorazione della cappella dell'arciconfraternita dei Piceni in S. Salvatore in Lauro. Un documento che prova dell'incarico affidato a Canevari è una supplica dello stuccatore F. Ferrari rivolta al cardinal Paolucci che lamentava il suo licenziamento ad opera di Canevari¹⁵.

Oltre alle opere di progettazione e di direzione lavori Canevari si occupò nella parentesi romana anche di attività peritali e di stima come risulta dalla perizia per la vendita di immobili per il Monastero di Santa Marta e le perizie tecnico-estimative che fece per i signori de Martinis, de Sterbinis, de Bona¹⁶.

Note

¹ Già sulla datazione relativa agli anni in cui visse Filippo Raguzzini si rilevano elementi di incertezza, nel senso che non si conosce l'effettiva data di nascita dell'architetto beneventano. Secondo quanto riporta il Wittkower la data di nascita del Raguzzini non è mai stata chiarita e viene generalmente fissata intorno all'anno 1680 mentre quella di morte nel 1771. Cfr. Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, op.cit. pag.326
In altri termini il Raguzzini visse ben 91 anni e risulterebbe non solo coetaneo di Canevari ma addirittura più vecchio di un anno. Ora potrebbe effettivamente darsi che l'architetto beneventano visse per così tanti anni ma è altrettanto legittimo sospettare che potrebbe essere nato anche dopo il 1680.

² Paola Ferraris, *Giacomo Antonio Canevari*, op.cit. nota 17 di pag.332

³ Giuseppe Vasi, *Spedale di S. Gallicano*, in *Itinerario Istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne Magnificenze di Roma*, in Roma, MDCCLXIII

⁴ Le visite del Pontefice al cantiere dell'Ospedale di San Gallicano furono piuttosto frequenti e si riferiscono agli anni 1925-1926:

Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol.I (1718-1736), 10 marzo 1725, n. 1185, pag.10-
" N. S. (dopo essere stato a visitare l'ospedale di S. Gallicano) Domenica (4/3) indi portossi a S. Maria s. Minerva, ove pose, nella cappella dell'Eccellentissima Casa Altieri, dedicata a Tutti i Santi, all'adorazione le Reliquie de Ss. Mm. Giusto e Clemente:..."

Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol.I (1718-1736),17 marzo 1725, n. 1188, pag.6-
"Sua Beatitudine, mercoledì a mattina (14/3) si portò al luogo destinato per la fabbrica del nuovo Ospedale, detto di S. Gallicano in Trastevere, per benedire, come fece, e porre la prima Pietra ne' fondamenti della chiesa di detto Ospedale; datosi fine alla sagra Funzione che venne accompagnata dalla musica de' Cantori Pontifici, e servita da Ministri della pontificia Cappella, essendovi anche presente l'Emo Corradini, celebrò ivi la Santità Sua, sovra l'Altare portatile, la Santa Messa avendo fatto Nostro Signore prima di essa al Popolo per mezz'ora continua un'efficacissima esortazione..."

Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol. I (1718-1736), Lunedì 6 luglio 1725, n. 1725, pag. 7-
" N. S. volle portarsi ad osservare la Fabbrica del Nuovo Ospedale dette di S. Gallicano in Trastevere..."

Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol.I (1718-1736), 6 ottobre 1725, n. 1275, pag. 10-
"S. B: passò anche ad osservare la fabrica del nuovo Ospedale detto di S. Gallicano in Trastevere."

Chracas, Diario Ordinario(di Roma) , vol. I (1718-1736), 2 febbraio 1726, n. 1325, pag.11-
"...S.S. si portò ad osservare la fabrica del nuovo Ospedale detto di S. Gallicano in Trastevere..."

Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol. I (1718-1736), 1 giugno 1726, n. 1376, pag. 11-
"...S.B... si portò alla Basilica di S. Paolo f. l. m. ove ...osservò anche il Portico della medesima che si sta presentemente restaurando, nel ritorno poi al Vaticano volle...parimenti "osservare il nuovo Ospedale di S. Gallicano in Trastevere".

Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol. I (1718-1736), 31 agosto 1726, n 1415, pag. 2-
"(domenica) N. S. si portò ad osservare il nuovo Ospedale di S. Gallicano in Trastevere."

Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol. I (1718-1736), 21 settembre 1726, n. 1524, pag. 11-
"S.B. si portò all'Ospedale di S. Gallicano in Trastevere ad osservare il Cimitero che presentemente vi si sta fabbricando."

Chracas, Diario Ordinario (di Roma) vol. I (1718-1736), 5 ottobre 1726, n. 1431, pag. 5-
"fu anche S. B. all'Ospedale di S. Gallicano in Trastevere".

Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol.I (1718.1736), 12 ottobre 1726,- n.1433, pag.2- Sabato(5/10)-
"S. di N. S. si portò nella nuova chiesa di S. Gallicano ed ivi benedisse una statua per altra chiesa e quindi "in una stanza dello stesso Ospizio fece la benedizione di due campane(la maggiore di 460 libbre e la minore di 226) già costruite dal fonditore Innocenzo Casini romano", benedì anche il quadro dell'Altar Maggiore della stessa chiesa di S. Gallicano, ed espose le reliquie per la consacrazione del giorno seguente. Domenica mattina di buon'ora la Santità di Nostro Signore consagrò la chiesa dell'Ospedale di S. Gallicano ed inoltre l'Altar Maggiore dedicato allo stesso Santo, collocando le reliquie dei Ss. Mm. Patiente e Valido; i due altari laterali furono consacrati: quello a cornu Evangelii, dedicato a S. Filippo Neri, dal Card. Corradini e vi mise le reliquie dei Ss. Mm. Vittorino e Fruttuoso; l'altro a cornu Epistolae, dedicato alla Beata Vergine, dal cardinal Marefoschi che vi mise le reliquie dei Ss. Mm. Marziale e Severino, e Mons. Finy, Arciv. di Damasco, consagrò altro altare esistente nell'Ospizio, dedicato a s. Francesco d'Assisi e vi mise le reliquie dei Ss. Mm. Austero e Valentino; altro Altare fu consacrato da Mons. Santamaria, vescovo di Cirene, e dedicato a S. Giovanni di Dio, e vi mise le reliquie de' Ss. Mm. Felicissimo e Celso. Alla cerimonia parteciparono anche gli alunni del Collegio Germanico Ungarico per espresso volere del papa che nell'occasione fece "un lungo e fervoroso discorso avanti la porta della so predetta Chiesa."

⁵ C. L. Morichini , *Degli istituti di Carità per la sussistenza e l'educazione dei poveri e dei prigionieri in Roma*, Roma Stab. Tip. Camerale, 1870, pp. 163-165

⁶ Cfr Rudolf Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, op.cit. pag.493

⁷ M. Rotili, *Filippo Raguzzini e il Rococò romano* , Roma, 1951, pag.34

⁸ P.A. Meineri, *L'architetto Raguzzini costruttore di quest'Ospedale*, in << Bollettino dell'Ospedale di San Gallicano >> 1949, n.7. pp.119- 123

P.A. Meineri, *Papa Benedetto XIII (1724-1730) fondatore dell'Ospedale di S. Gallicano*, << Bollettino dell'Ospedale di S. Gallicano>>, 1948, n. 4, pp. 125-128

⁹ Mario Rotili, *Documenti in Filippo Raguzzini...*, op.cit. pag 113.

¹⁰ A tal proposito il Venditti segnala che Canevari parti per il Portogallo solo verso la fine del 1727 poichè fino all'aprile di quello stesso anno risultava ancora in Roma. Lo si evince dalle date di due lettere spedite all'abate Tansi in relazione al progetto del Ciborio di Montecassino. A. Venditti, *Note su Antonio Canevari Architetto*, Op. Cit. pag. 361

¹¹ Paola Ferraris, *Canevari Giacomo Antonio*, op.cit. pag. 332

¹² L'attribuzione di questa chiesa al Raguzzini viene documentata nel saggio: A. Martini, *Santa Maria della Quercia*, in << Le chiese di Roma illustrate>>,n.67, Roma, 1961; e nel già citato volume :Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, op.cit., pag. 348 nota 44

¹³ Su questa importante e poco nota opera del Canevari si rinvia allo specifico capitolo della presente monografia.

¹⁴ La complessa ed articolata trafila di progetti ed interventi sull'Ospedale di San Gallicano richiederebbe, anche alla luce delle controverse attribuzioni qui solo accennate, una più approfondita ricerca che meriterebbe la stesura di uno specifico e più dettagliato saggio di cui anticipiamo la bibliografia essenziale di riferimento:

Anonymous, *Breve ragguaglio dello Spedale Nuovamente Eretto in Roma dalla Sanità di Benedetto XIII*: Roma, Biblioteca Casanatense, (Misc. 8°) 422, 1729

Anonymous, *Ospedale di San Gallicano* , Roma : Archivio di Stato , Fondo Ospedale di San Gallicano, Busta 5 (Rapporti al Papa), 1893

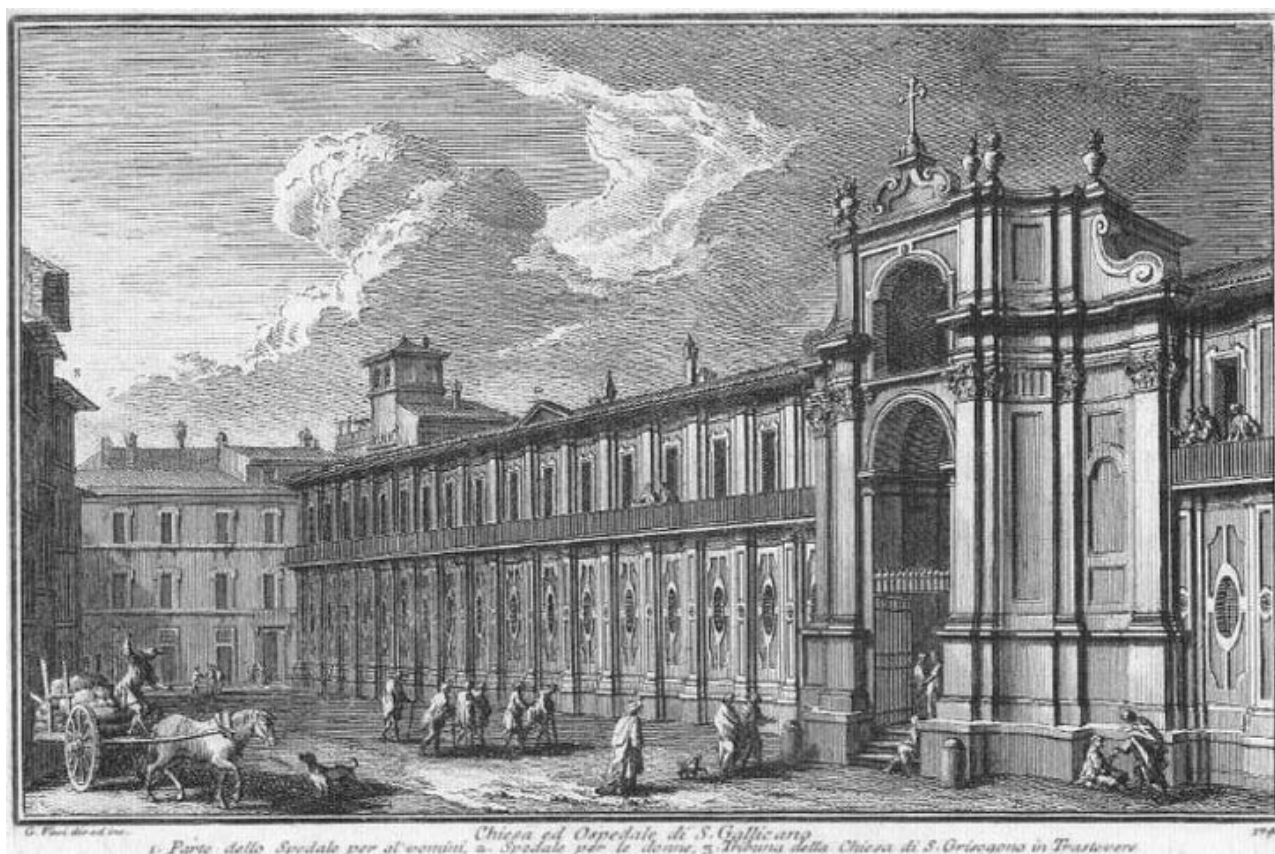
P. De Angelis, *L'ospedale di Santa Maria e San Gallicano* , Nuova tecnica grafica, Roma, 1966

R. Argentieri, S. Bondi, *L'Ospedale di S. Gallicano, dati storici ed artistici*, Boll. S. Gallicano 1968, n.5, pp. 57-68

L. Huetter, *Il nostro Ospedale alle origini*, Boll. S. Gallicano, 1956, n.2. pp.38-45

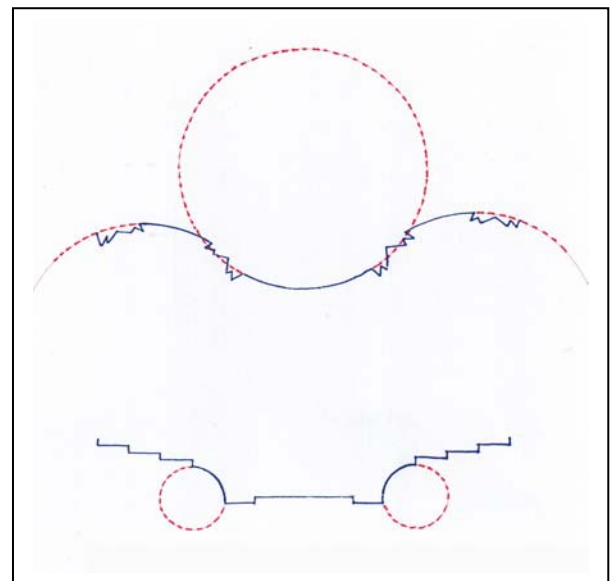
¹⁵ ASR . Misc. Artisti, b.3 n. 296 cit. in Paola Ferraris, Canevari Giacomo Antonio, op.cit. nota 20 di pag. 332

¹⁶ ASR, NTAS, b 139, cc 544 , 17 sett. 1725; ASR, NTAS, b. 140, cc 507, 15 marzo 1727 cit. in Paola Ferraris, *Canevari Giacomo Antonio*, op.cit.nota 21di pag.332

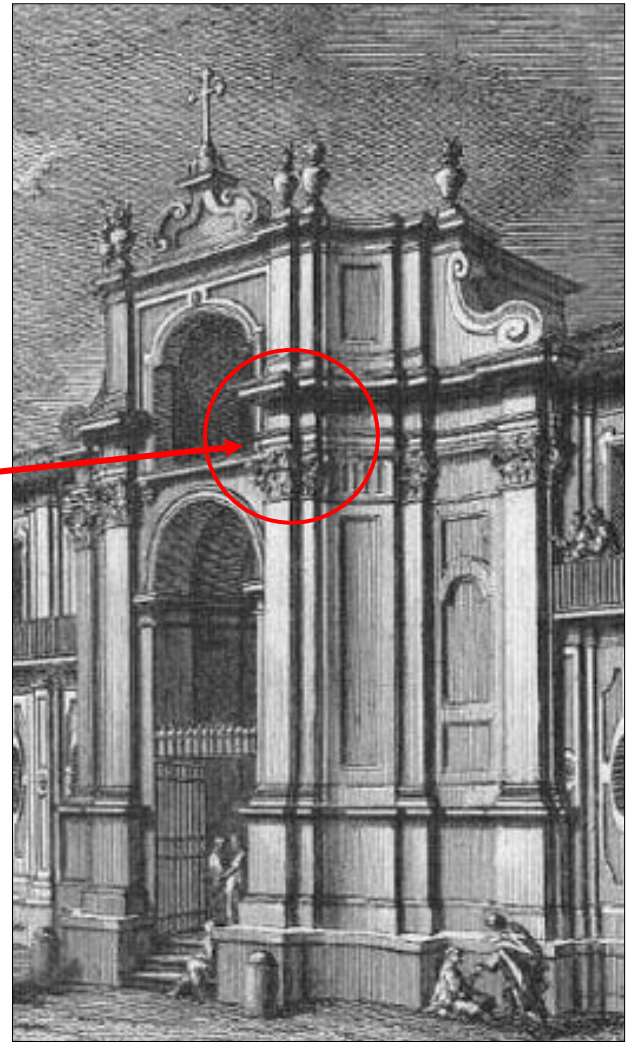


Ospedale di S. Gallicano.

Quest'opera attribuita a Filippo Raguzzini (Rotili), è stata recentemente attribuita dal Bruno ad Antonio Canevari, dopo la scoperta nel 1991 di un documento datato e firmato, sottoscritto dall'architetto romano col Pollancetti in cui si attesta dei disegni dati per l'ospedale e degli impegni presi con le maestranze.

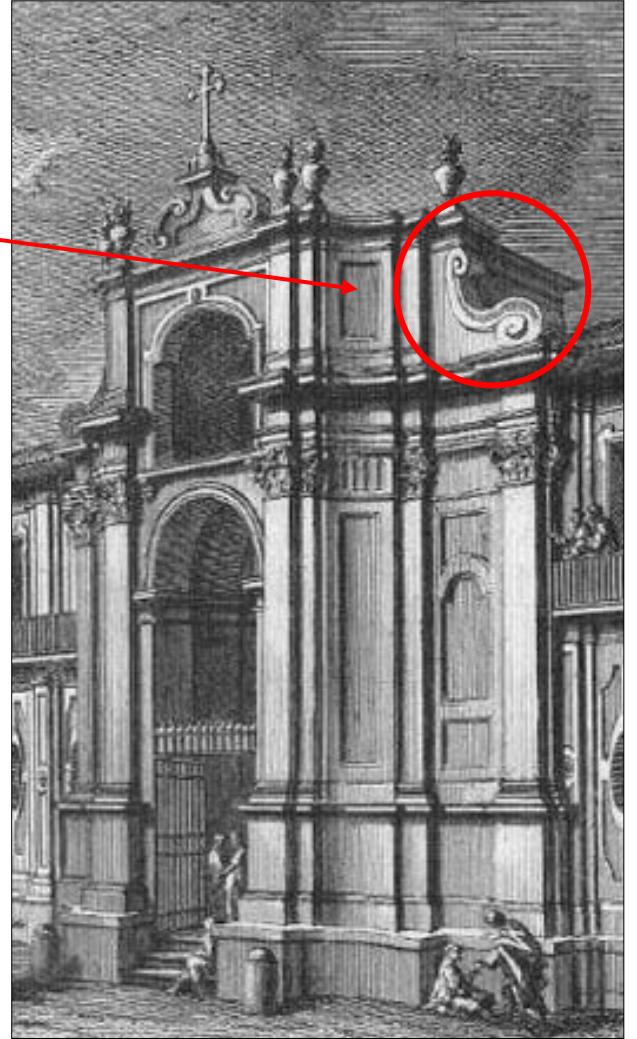
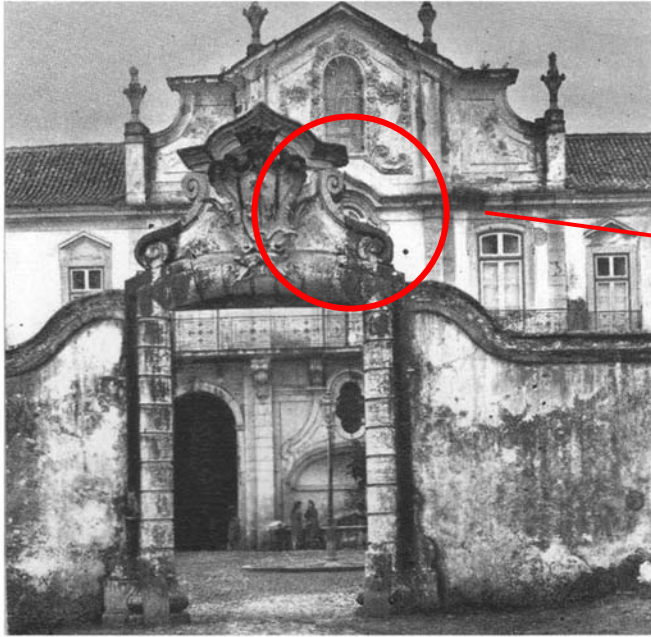


Raffronto tra la facciata della chiesa di S.Maria della Quercia di Filippo Raguzzini (foto in alto a sinistra) con la facciata della chiesa dell'ospedale di San Gallicano (foto in basso a sinistra)



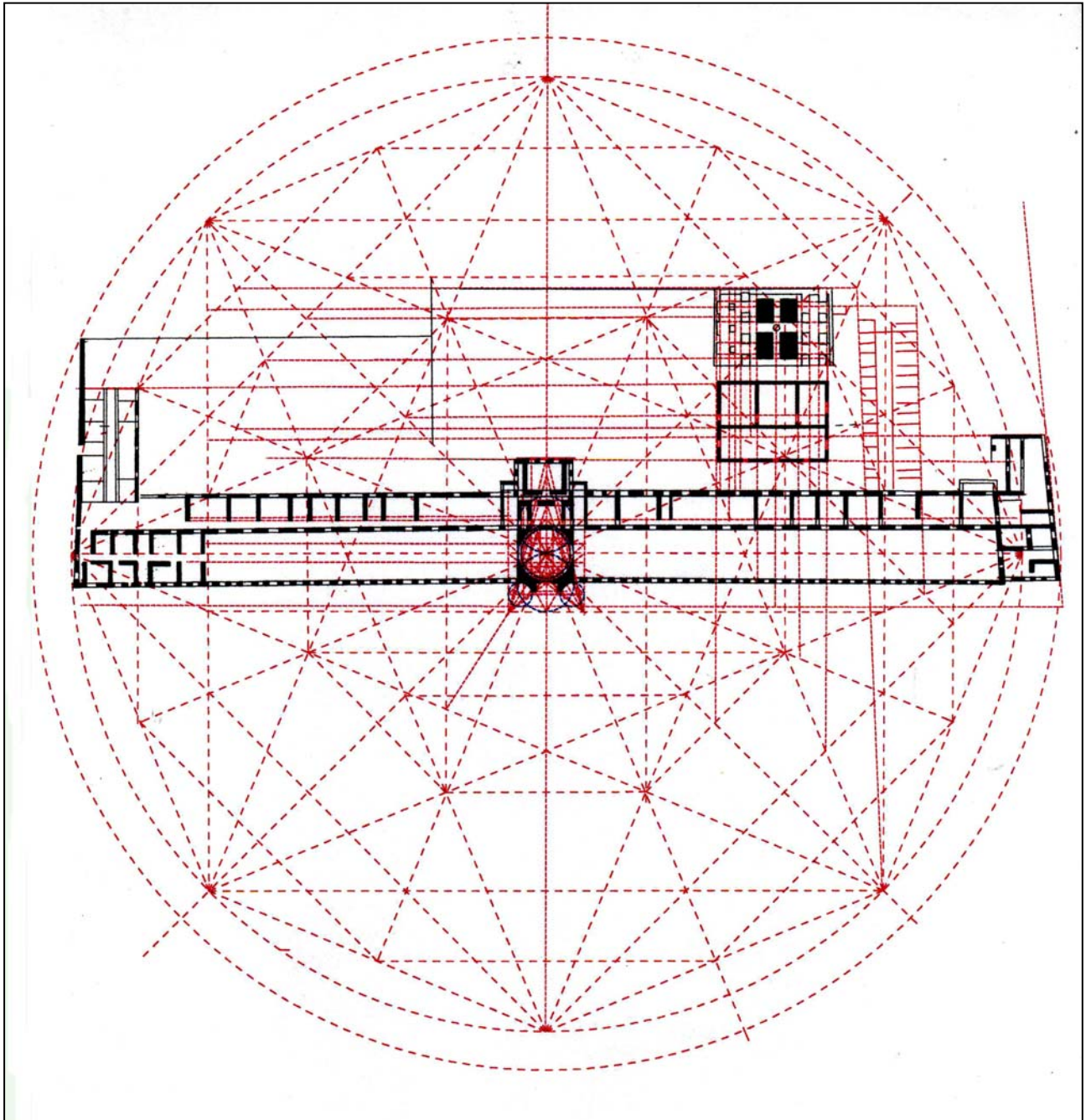
Raffronto fra la facciata della chiesa del SS. Corpo di Cristo in Maddaloni-Caserta (foto in alto a destra) con quella della chiesa dell'Ospedale di S. Gallicano (foto in basso)

Nel prospetto laterale della chiesa del SS. Corpo di Cristo di Maddaloni si riconoscono decorazioni del fregio, partizioni e modanature che ricorrono anche sulla facciata della chiesa dell'Ospedale di S. Gallicano in Roma.



Raffronto fra il portale del palazzo Correio Mor a Loures di A. Canevari con la facciata della chiesa dell'ospedale di S. Gallicano.

Si noti la forte relazione compositiva fra le due volute di coronamento



Matrice generativa dell'Ospedale di San. Gallicano

L'ultima opera che Canevari progettò prima di recarsi in Portogallo fu il ciborio di Montecassino, il cui incarico ottenne nel 1727.

Notizie dettagliate che attribuiscono a Canevari il disegno del ciborio sono contenute nel contratto stipulato dall'architetto nel 1727 e in due lettere riportate nel volume del Caravita ¹. Una dettagliata sintesi del contratto e delle due lettere viene riportata dallo Schiavo nella già citata monografia sul Salvi: <<Il relativo contratto, fu stipulato in Roma il 10 marzo 1727 tra il procuratore generale dei Benedettini e priore di S: Callisto, L'abate Serafino Tansi, e i romani Francesco Arighi e suo figlio Antonio, i quali s'impegnavano, per il prezzo di mille scudi, di fare anzitutto il gradino dell'altare sul quale sarebbe stato collocato il ciborio; tale gradino, <<lungo palmi 10 e mezzo di faccia >> (m. 2,34) oltre alle <<rivolte>>, doveva avere la base e la cimasa in metallo dorato fra cui sarebbero stati applicati occhio di agata orientale con cornici, secondo il disegno che avrebbe fornito l'architetto Antonio Canevari cui veniva affidato l'incarico dell'intero ciborio; conforme al medesimo disegno sarebbe stata anche la <<cassetta nel mezzo di rame dorato, o pure di metallo per riporvi la pisside>> da praticare al centro del gradino.

Stabilito di fare <<li posamenti sotto il basamento di detto (ciborio) tutto di metallo dorato ed oro zecchino a totale soddisfazione del sudetto Architetto, e farne il modello a tutto suo piacere >>, il contratto contiene l'impegno <<di fare sopra detto gradino tutto il ciborio di metallo dorato a zecchino conforme li disegni che ... saranno consegnati dal Signor Antonio Canevaro a similitudine di quelli dell'altare maggiore di S. Andrea a Monte Cavallo>>².

Dal contratto di incarico si evince che il disegno doveva farsi a similitudine di un altro ciborio già realizzato in S. Andrea di Monte Cavallo, chiesa che, secondo il Venditti, fu dei padri Gesuiti e va identificata con S. Andrea al Quirinale ⁽³⁾, quindi è molto probabile che il disegno del ciborio realizzato a Montecassino fosse di Canevari.

D'altra parte la caratteristica forma a campanile, con piramide tronca sormontata dal bulbo forato, è opera inconfondibilmente canevariana, ispirata al repertorio dei campanili di Borromini. Canevari non era estraneo a composizioni di paramenti ed opere di arte sacra che continuò a realizzare anche nel napoletano allorché disegnò su incarico di Carlo di Borbone il baldacchino e l'ostensorio in argento massiccio della chiesa di San Nicola di Bari, come ringraziamento che il sovrano di Napoli tributò nel 1742 al santo patrono di quella città per il felice parto della regina in occasione della nascita del primogenito⁴.

Prima di partire per il Portogallo Canevari lasciò la direzione del suo studio in Roma all'allievo Niccolò Salvi verso cui nutriva una stima ed un'affetto quasi filiale. Il giovane Salvi gli fu presentato da Niccolò Gaburri che fu insegnante di corso all'Accademia di San Luca⁵.

Lo Schiavo discutendo intorno alla formazione del Salvi rileva quanto alta fosse la stima che Canevari nutriva per il suo allievo e fa esplicito riferimento ad una testimonianza scritta custodita negli archivi vaticani secondo cui Salvi :<< Aveva fra i moderni una grandissima stima ed amore pel Michelangelo e pel Bernino, cose tutte che lo rendevano carissimo al Canevari>>⁶.

Note

¹ A. Caravita, *I codici e le arti a Montecassino*, vol.III pp. 443-450.

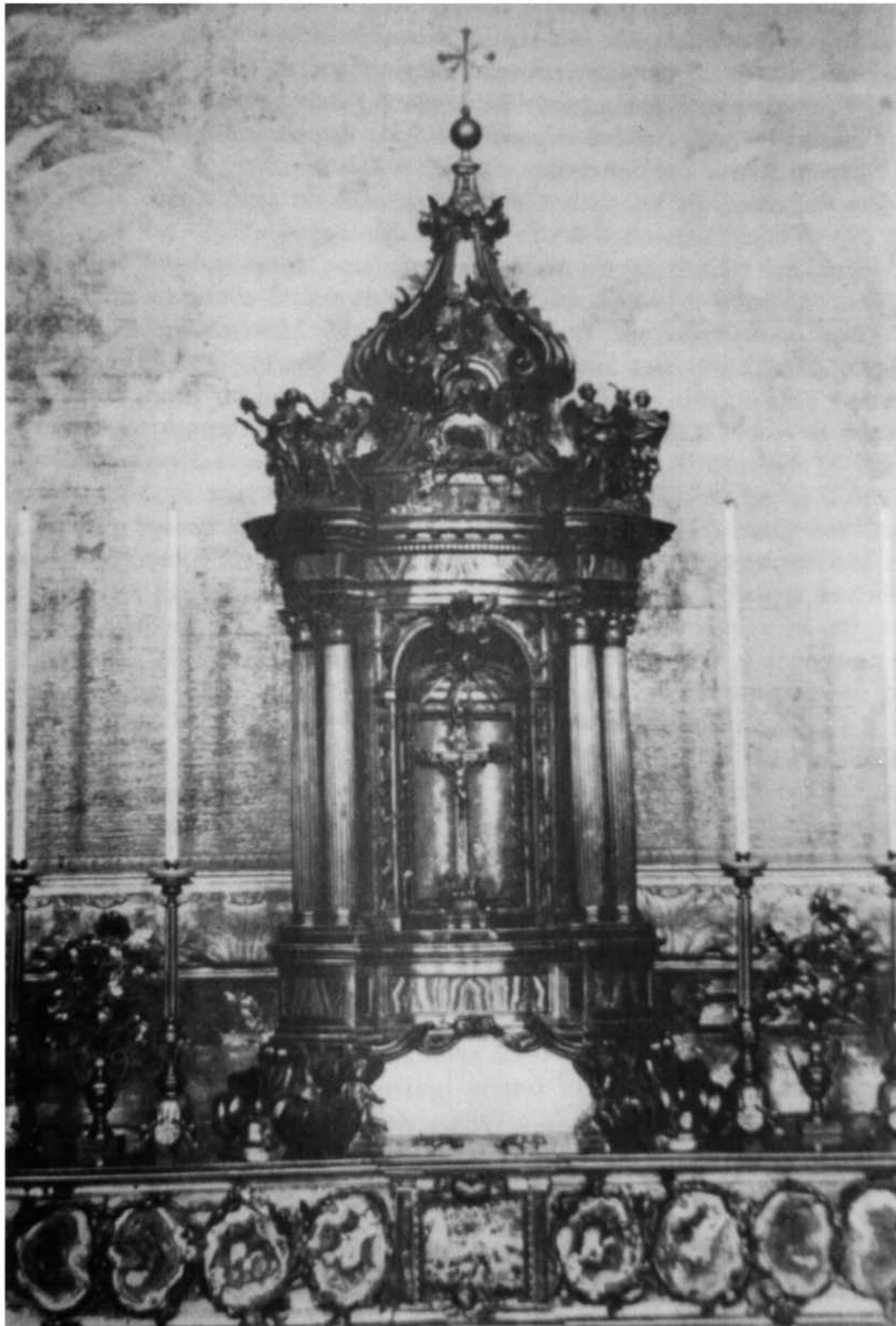
² Armando Schiavo, *La fontana di Trevi...* op.cit., pag.27.

³ Arnaldo Venditti, *Note su Antonio Canevari*, op.cit. pag. 360.

⁴ M. Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, cit, pag. 331.

⁵ Departamento de Teoria e Historia (a cura di), Scheda su "Salvi", Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra, 2004.

⁶ B. A. V., Cod. Vat. Lat n. 8235, c.11 cit. in Armando Schiavo, *La fontana di Trevi...* op.cit. pag. 23.



Antonio Canevari, Ciborio di Montecassino

Il progetto per il giardino dell'Arcadia

Con la morte della regina Cristina di Svezia avvenuta nel 1689 l'Accademia Reale da lei fondata ufficialmente si sciolse, anche se alcuni dotti e letterati che ne fecero parte continuarono ad incontrarsi, dedicandosi alla letteratura ed alla poesia. Da questo gruppo nacque l'accademia dell'Arcadia che fu fondata in Roma il 5 ottobre del 1690, nell'anno immediatamente successivo alla morte dell'amata sovrana che fu ricordata col celebre appellativo di "Basilissa"¹.

Per diversi decenni i membri dell'Arcadia si incontrarono nei giardini del palazzo dei Riario, in quelli del palazzo Farnese al Palatino ed in quelli del Ginnasio all'Aventino.

Solo nel 1724 le peregrinazioni cessarono allorché il re Giovanni V del Portogallo, che venne nominato membro dell'Arcadia sotto lo pseudonimo di *Arete Melleo*, provvide a fondare una sede permanente per l'accademia.

Nello scritto di Giuseppe Morei dedicato alla figura di Giovan Mario Crescimbeni, che fu custode d'Arcadia per ben 38 anni, vengono elencati i siti ove si svolgevano le adunanze prima della definitiva sistemazione del Bosco Parrasio gianicolense ad opera del Canevari:

<<Fino alla di lei Istituzione erano andati gli Arcadi vagando in varie parti di Roma, raccolti dalla munificenza di vari Personaggi, fra i quali spiccarono la Serenissima casa di Parma, in prima ricevendoli nei suoi magnifici Orti Farnesiani sul Palatino; e di poi il Principe di Cerveteri D. Francesco Maria Ruspoli in due giardini a questo effetto preparati; ed infine il Cardinale Ottoboni, che ogn'anno per l'Accademia solita farli in onore della Natività di Gesù Cristo Signor Nostro festa tutelare d'Arcadia, con tutte magnificenze ammetteglì a recitare le loro composizioni o in una delle ampie sale, o nel suo vago teatro domestico nella Cancelleria Apostolica; ma siccome vari accidenti avevano distratti gl'animi de' loro principali fautori, così gli Arcadi in tanti anni si vedevano ancora privi di libero e sicuro luogo per le loro letterarie adunanze. Ma il Custode non tralasciò l'ultimazione di quest'affare. Per la morte di Clemente XI, che essendo Cardinale era tra gli Arcadi statto acclamato, surrogò nelle Campagne, colle quali il medesimo veniva distinto per mezzo di nuova acclamazione la Sacra Real Maestà di D. Giovanni V Re del Portogallo. Questo principe con animo veramente regio mandò all'Accademia un donativo di 4000 scudi, ad effetto di stabilire il sito per il nostro non più ideale Bosco Parrasio>>².

Sin dai primi anni del '700 l'Arcadia si divise in due filoni culturali contrapposti: un primo gruppo facente capo al Gravina ed ai napoletani ⁽³⁾ che perseguiva istanze rigorosamente classiciste e che professava in campo letterario un allontanamento da tutta la tradizione che da Petrarca giungeva fino al Barocco, ed un secondo gruppo meno radicale, facente capo al Crescimbeni che, pur muovendosi nella tradizione, intendeva aggiornarla epurandola dagli eccessivi barocchismi.

Il contrasto tra le due tendenze, come ha rilevato la Ferraris, non era solo di stili letterari ma si estese anche alla formazione degli statuti interni da far assumere all'associazione. Per Gravina e il suo gruppo le istanze dell'accademia dovevano essere "*romanamente repubblicane e funzionali al puro dibattito intellettuale*", mentre per il Crescimbeni e la sua cerchia gli statuti dell'associazione ed i suoi assetti organizzativi dovevano basarsi su "*criteri oligarchici, rispecchianti le gerarchie medio -alte, proprie dello stato pontificio*" ⁴. Il dissidio tra le due correnti era anche di natura ideologica e politica, oltre che culturale. Se in politica la posizione di Gian Vincenzo Gravina fu vicina al partito filo-imperiale, manifestando un'aperta opposizione al partito filo-francese sostenuto da Crescimbeni e dalla sua cerchia, in campo ideologico la sua posizione fu profondamente avversa al gruppo filo-gesuita che sosteneva in Vaticano il pontefice Gian Francesco Albani al secolo Pio XI.

Papa Albani, che resse il pontificato dal 1700 fino al 1721, fu amante delle arti e dell'architettura, e con lo pseudonimo di "Arete Melleo" divenne uno dei maggiori protettori d'Arcadia. La sua passione per le arti fu proseguita dai suoi due nipoti Alessandro ed Annibale Albani. Fu un tenace avversore del "Giansenismo", un movimento sorto in Francia ad opera di Giansenio che propugnava la tesi secondo cui durante la confessione non era necessario parlare, e che il rispetto del silenzio ossequioso non costituiva un impedimento per il rilascio dell'assoluzione. La ferma opposizione di papa Albani alle tesi gianseniste si tradusse in due bolle di condanna: la prima risalente al 1705 denominata <<Vineam

Domini>> e la seconda denominata << Unigenitus>> promulgata nel 1713. Alla corrente giansenista aderirono successivamente, diverse figure di spicco della stessa corte pontificia fra cui i cardinali Lorenzo Corsini, Neri-Corsini ed il celebre Giovanni Bottari, segretario del Neri-Corsini e raffinato uomo di cultura nonché teologo vicino alle posizioni gianseniste⁵. Lo schieramento filo-gesuita romano trovò proprio nell'Arcadia e nella linea politico-culturale del Crescimbeni il principale luogo per estendere la propria egemonia sulla cultura, sulle arti e sugli uomini che maggiormente le rappresentavano. Il Gravina già nel 1691 si era distinto per aver pubblicato un feroce libello antigesuita intitolato *L'Ydra Mystica* e la sua corrente filosofico-letteraria fu sempre guardata con sospetto dal gruppo egemone in Arcadia. La corrente dei graviniani fece ciononostante numerosi proseliti e fu sostenuta da molti esponenti della nobiltà napoletana che trovarono in Roma le maggiori protezioni presso il principe Chigi -Odescalchi.

Il Crescimbeni, incurante di questi contrasti, operò una forzatura facendosi eleggere Custode generale dell'accademia, provocando nel 1711 uno scisma che portò Gravina e tutto il suo gruppo a dissociarsi e a dar luogo ad una nuova associazione che fu denominata "Arcadia Nuova" e che si pose da subito sotto la protezione del principe Livio-Odescalchi vicino al partito filo imperiale⁶.

Esisteva dunque in Napoli una corrente culturale che raccolta intorno al Gravina perseguiva in campo umanistico e letterario un forte ritorno alla classicità ed è molto probabile che questa corrente ricoprisse un ruolo non secondario nel declinare anche in architettura e nell'arte una progressiva fuoriuscita dal barocco ed una propensione per un ritorno all'architettura classica⁷.

L'istanza classicista che caratterizzerà le architetture megapalaziali volute e fatte realizzare da Carlo di Borbone, l'idea del rinnovamento dei linguaggi nell'architettura pubblica non va ascritta solo al carattere spartano, utilitario e funzionale proprio della cultura architettonica militare, che pure grande rilievo ebbe nelle vincende costruttive delle regge napoletane, ma ad una tendenza di gusto già dispiegatasi in una parte della nobiltà napoletana aggregata in Arcadia e mediata dai suoi architetti. Un tale *humus* culturale allignava in Napoli già all'inizio del '700. Non è un caso se gli artefici dei principali palazzi voluti da Carlo III di Borbone fra cui Canevari, Fuga e Vanvitelli provenivano tutti dall'ambiente arcadico.

E' probabile che Canevari, pur aderendo all'Arcadia ufficiale del Crescimbeni, sia stato tollerante se non proprio simpatizzante delle propensioni culturali del Gravina e del suo gruppo. Nella dettagliata ricostruzione dei rapporti che Canevari intrattene con gli esponenti più in vista dell'accademia dell'Arcadia la Ferraris fa osservare che con la morte del Gravina il gruppo degli scissionisti dell'Arcadia Nuova si sciolse, abbandonando la sede del giardino degli Odescalchi-Chigi che li aveva ospitati. Alcuni membri chiesero di essere nuovamente ammessi nell'Arcadia ufficiale e l'opera di riammissione, tesa anche ad appianare contrasti e rancori, fu operata con la paziente ed accorta mediazione del Principe Ruspoli e del cardinale Ottoboni. Poiché l'Arcadia ufficiale era alla ricerca di una sede idonea e definitiva ove svolgere le sue Adunanze, il Crescimbeni propose di acquistare il giardino degli Odescalchi-Chigi in cui era solito radunarsi il gruppo dei dissidenti. Un tale proponimento parve agli occhi di molti membri dell'accademia una eccessiva manifestazione di zelo esercitata contro gli scismatici.

Canevari, che fu incaricato di effettuare la perizia di stima per l'acquisto del giardino, si defilò dall'incarico, facendo in questo modo adombrare un atteggiamento di sospetta cospirazione e simpatia verso il gruppo degli scissionisti. Un tale sospetto verrebbe però a cadere poiché, secondo la Ferraris, Canevari fu distratto da impegni assunti in altri concomitanti incarichi professionali⁸.

E' mio convincimento, invece, che Canevari fosse stato un effettivo simpatizzante del gruppo dei graviniani. A tal proposito faccio osservare che oltre al Gravina, una delle più influenti famiglie nobili napoletane presenti in Arcadia fu quella dei Carafa, nella persona del Duca don Carlo Carafa Pacecco di Maddaloni a cui il Morei dedicò nel 1753 un volume sull'adunanza tenuta dagli Arcadi in onore dei primi fondatori dell'Accademia. Nell'intestazione del volume leggiamo :

<<Se vi ha qualità di gente, a cui particolarmente l'adunanza, degli arcadi tenuta sia, Ella è certo l'immortal Famiglia Carrafa. Il principe di Belvedere don Francesco Maria Carafa, che fra i Pastori di Arcadia venne non molto dopo la di lei fondazione aggregato, fu uno dei più cospicui promotori di questo letterario Istituto, volle, che tutti e tre i giovanetti suoi figli don Carlo, don Tiberio e don Pier Luigi venissero alla medesima ascritti; (...) Il principe di Chiusano don Tiberio Carafa illustrò colle sue nobili poesie non meno i lauri del nostro bosco Parrasio, che i volumi delle nostre raccolte.>>⁹.

La presenza dei Carafa nell'Arcadia conferma che Canevari, in qualità di architetto di riferimento dell'accademia, doveva essere già noto, ben prima dell'incoronazione del giovane Carlo di Borbone, presso le più importanti famiglie nobili della città di Napoli. Non a caso lo ritroveremo dopo la parentesi portoghese proprio in Maddaloni, per eseguire i restauri di alcune chiese fra cui quella dei Cappuccini che gli fu commissionata da Marzio Carafa duca di Maddaloni ¹⁰.

Il progetto della sede definitiva dell'Arcadia venne affidato a Canevari nel 1723. I temi del progetto e le condizioni ottimali per la scelta del sito a cui Canevari dovette attenersi furono dettati dal Collegio arcadico:

"Sia di grandezza tanto, quanto basta, e non di più per far un teatro con ogni pienezza di decoro, e di Maestà, con suoi passeggi; che vi sia una casa, o possa farvisi per trasportarvi il Serbatoio, e un Portico, o altro edificio per trattenere i personaggi, e salvarsi dalle Piogge; che sia un sito d'aria buona; vicino e comodo per quelli, che non hanno Carrozza, e con piazza, o altro comodo per le carrozze; che abbia bella veduta, che abbia acqua; che non sia soggetto al sole dalle ore 21 in giù; che non abbia soggezione di case attorno; che possa tutto ridursi a boscaglia senza bisogno di mantenimento annuale considerabile; che quando si voglia, né tempi a venire, possa dilatarsi." ¹¹.

L'area prescelta fu individuata ai piedi del Gianicolo nei pressi della fontana dell'Acqua Paola a poca distanza dal palazzo dei Riario e dall'orto botanico. Nel 1724 ebbero inizio i lavori che terminarono nel 1726.

L'opera, una volta ultimata, venne dedicata al re del Portogallo che aveva sostenuto i maggiori oneri per la realizzazione.

Venne così apposta una lapide che ricorda la benevola munificenza del sovrano portoghese: "IOANNI V LUSITANIAE REGI PIO, FELICI, INVICTO QUOD PARRHASI MEMORIS STABILITATI MUNIFICENTISSIME PROSEXERIT". Come osserva il Lavagnino: *<<Per quattromila scudi donati all'Accademia Romana, ove era stato eletto arcade nel 1726, assumendo il nome di Arete Melleo, nome che era appartenuto a Clemente XI, Giovanni V aveva meritato l'onore di quella lapide>>¹².*

Per tutto il XVIII secolo l'accademia dell'Arcadia divenne un importante luogo di incontro di letterati, artisti, filosofi ed architetti. Tra gli architetti i nomi di maggior spicco furono quelli di Salvi, Fuga, Vanvitelli e Piranesi ma non va dimenticato che uno dei primi ad essere ammesso fu proprio Canevari, più anziano dei quattro su menzionati, che ebbe l'onore di eseguire il progetto della sede definitiva dell'Accademia.

L'Arcadia, in altri termini, rappresentò per Canevari un'istituzione che avrebbe consentito agli architetti suoi membri di strutturare i loro rapporti con la committenza in forma associata, ponendo il superamento del tradizionale rapporto fra singolo architetto e committenza ¹³.

Canevari ne fu membro attivo sotto lo pseudonimo di "Elbasco" al quale gli fu aggiunto il titolo di "Agroterico" con diritto di voto, come risulta dal volume che riporta gli elenchi degli arcadi per ordine alfabetico in base agli pseudonimi ⁽¹⁴⁾, ed era tenuto in alta considerazione dal re del Portogallo per il quale operava già da tempo come insegnante nella scuola Portoghese delle Belle Arti. Il Lavagnino ci ricorda che: *<< La fondazione delle prima Accademia delle Belle Arti Portoghese a Roma deve essere posta intorno al 1720- come dimostra Luis Xavier da Costa nel suo fondamentale studio << As Belas Artes Plasticas em Portugal durante o seculo XVIII>>- e aveva la propria sede nel palazzo Cimarra in via*

Panisperina, dove, ancora nel 1776 Cirillo Volkmar Machado poté vedere << vestijos de uma grande casa com pradao das armas reaes portuguesa sobre a entrada e que era chamada pelos italianos a Academia de Portugal>>.

In questa accademia, che ebbe vita fino al luglio del 1760, vennero inviati dal re numerosi giovani che avevano attitudini per le arti del disegno e si esercitavano sotto la guida di maestri romani>>¹⁵.

Non bisogna dimenticare l'importanza che fu conferita al progetto ed al luogo scelto da Canevari dai molti uomini illustri che vi si riunivano, aspetto non adeguatamente sottolineato nei saggi che si sono occupati del Bosco Parrasio. L'opera di Canevari, sede definitiva e permanente dell'accademia dell'Arcadia, fu meta di visite di alcuni fra i più importanti regnanti d'Europa. E' rimasta celebre, ad esempio, la visita del principe di Sassonia Friedrich Christian fratello della regina Maria Amalia che andò in sposa a Carlo Di Borbone¹⁶. Il Bosco Parrasio del Canevari fu sempre considerato presso gli ambienti della curia romana un monumento degno di importanza. Il Diario Ordinario di Roma riporta al 2 luglio del 1760, quattro anni prima della morte di Canevari, che:<<il papa donò 500 scudi per il restauro del bosco Parrasio>>. In un'ulteriore notizia riferita al 6 agosto dello stesso anno viene riportato che: << Si riapre, restaurato, il Bosco Parrasio. Nel Teatro poi sopra il sedile che resta incontro agli E.mi cardinali si legge fra vari scogli ed allori con sommo artificio collocata secondo il disegno del s. Clemente Orlandi celebre architetto la seguente iscrizione in marmo ...>>¹⁷.

Il giardino si sviluppa su tre livelli di quota con con due coppie di rampe simmetriche distribuite sui primi due livelli. La seconda coppia di rampe conduce ad un terzo livello ove ha sede l'arena ellittica destinata alle adunanze.

Sulla sommità del colle, alle spalle del teatro venne predisposto da Canevari un piccolo edificio denominato "Serbatoio" che fu adibito ad archivio e segreteria dell'Accademia. Questo edificio, ben visibile sulla pianta e sulla prospettiva che Canevari donò all'Accademia di San Luca nel 1724-25, fu modificato nel 1838 da un nuovo intervento cui artefice fu l'architetto Giovanni Azzurri che realizzò una nuova facciata in stile neoclassico adattandola all'ambiente ricurvo del teatro.

L'intero complesso, malgrado la forte limitazione spaziale dovuta all'angusta forma del lotto, presenta una notevole varietà di alberi fra cui primeggiano i lauri, piante simboliche degli arcadi ma anche pini, cipressi, magnolie, glicini ed oleandri¹⁸.

Osservando attentamente il progetto bisogna riconoscere che Canevari seppe ben risolvere un tema di non facile soluzione, anche in considerazione dei forti vincoli dovuti alla dimensione del lotto ed alla sua eccessiva pendenza. Egli seppe efficacemente armonizzare la funzione di salita delle scale con l'ubicazione dei diversi luoghi simbolici espressi nel grottone, nelle fontane, nelle alberature e nel teatro, che riuscì ad inserire in modo davvero mirabile nella parte più stretta della superficie che ebbe a disposizione.

Il 6 agosto del 1725 Canevari presentò il progetto per il teatro che fu lodato dal collegio arcadico. Ubicato nella parte più alta, fu la prima opera ad essere eseguita, poi mise mano alle scale ed al serbatoio. Quest'ordine dei lavori non deve però trarre in inganno: sebbene in fase esecutiva si partì dalla realizzazione del teatro, l'intero progetto non fu disegnato dall'alto verso il basso. Il disegno del teatro, il suo posizionamento e dimensionamento fu ottenuto in base ad uno schema geometrico ascensionale, determinato cioè dalle parti sottostanti. Questa nostra constatazione si evince dalla ricostruzione, non semplice, della matrice generativa geometrica di tutto l'insieme.

Per espressa richiesta del Crescimbeni i gradini del teatro vennero portati da tre a cinque e la loro larghezza fu calcolata in modo che risultasse comoda alle sedute.

Il progetto prevedeva anche la realizzazione di due corpi edilizi posti ai lati dell'ingresso aventi funzione di luoghi di ricovero in caso di pioggia, ma l'idea non piacque all'ambasciatore portoghese Andrea de Mello e Castro poichè i due volumi tendevano a nascondere la veduta prospettica della scalea che conduceva al teatro.

I due corpi edilizi alla fine non furono realizzati poichè vennero a mancare i fondi sufficienti. Dei quattromila scudi del donativo del re del Portogallo solo mille furono impiegati per l'acquisto dell'area.

In realtà l'intenzione del Canevari non fu quella di realizzare scale che fossero percepibili dalla strada. L'effetto scenografico della doppia rampa di salita si sarebbe colto solo dopo aver varcato la soglia dell'ingresso altrimenti sarebbe venuto meno quell'effetto "sopresa". Inoltre, come ha acutamente osservato il Fagiolo dell'Arco, la scelta del sito del Bosco Parrasio realizzato da Canevari non fu casuale in quanto materializzò l'esigenza di orientare l'asse visivo principale verso luoghi di grande rilevanza simbolica, nella fattispecie il Campidoglio¹⁹.

Il progetto, pur assimilando alcune caratteristiche compositive che sono state riscontrate nei giardini di alcune ville romane o nelle scale di primo '700 come quella del porto di Ripetta o nei progetti redatti per Trinità dei Monti, non è riducibile né allo schema classico del giardino annesso ad una villa né alla funzione propriamente svolta dalle scale in ambito urbano.

Il disegno di Canevari si sviluppa in senso ascensionale, dal basso verso l'alto, entro un'area chiusa e recinta, in un lotto di forma trapezia con l'apertura principale disposta sulla base maggiore.

Il Bosco Parrasio non è né un giardino inteso come parte di una villa né una scala scenografica cittadina che adempie ad una funzione urbanistica di collegamento fra luoghi distinti della città.

Questa evidente ambiguità, rende il progetto di Canevari irriducibile al confronto analogico con altre scale scenografiche, aspetto giustamente sottolineato dalla Ferraris quando osserva che il bosco Parrasio non è né un giardino che si dirama centripetamente dall'edificio principale di una villa, né una scala intesa come elemento di connessione tra più costruzioni o luoghi preesistenti in un ambito urbano: "*Entrando nei particolari del progetto le soluzioni di Canevari risultano una variante non derivata direttamente dalle ipotesi di Carlo Fontana e di De Sanctis, Valeri, Cipriani (considerando per Trinità dei Monti anche i progetti inattuati, che datano al 1717): non c'è contaminazione di matrici geometriche in un profilo mistilineo continuo e neppure espansione da un nucleo ellittico o poligonale dominante.*"²⁰.

Queste considerazioni contengono un elemento di indubbia verità dato dal carattere di unicità dello schema geometrico adottato da Canevari rispetto alle soluzioni prospettate per la scala di Trinità dei Monti, accanto ad una considerazione, meno condivisibile, secondo cui nel progetto del bosco Parrasio non esisterebbe un "*nucleo di espansione poligonale dominante*".

Una ulteriore e più recente lettura del progetto del Bosco Parrasio è stata effettuata dalla Curcio che muovendo dagli studi effettuati della Ferraris ha ulteriormente approfondito alcuni dei possibili riferimenti che Canevari potrebbe aver adoperato per l'elaborazione del progetto: l'attenzione viene rivolta al tema del Concorso Clementino del 1709 consistente in un "Salone Ovale con accademia", i cui progetti potrebbero aver ispirato la soluzione adottata dal Canevari. Il giudizio della Curcio sul progetto di Canevari è nel complesso positivo, anche se tende a dissolvere qualunque lettura che potrebbe identificare il Bosco Parrasio come una soluzione dotata di originalità, e ciò per i molti riferimenti ad altri progetti a cui l'architetto romano si ispirò: "*L'area prescelta sin dal 1723 da Canevari consisteva infatti in un <<orto>> dalla forma allungata situato sullo scosceso pendio nel tratto sottostante San Pietro in Montorio. Essa venne interamente trasformata da una sapiente combinazione di natura ed arte, i cui modelli erano tanto nei progetti per Trinità dei Monti e risalenti già a Bernini e alla metà del secolo precedente, quanto nel vasto dossier di studi e disegni messi a punto negli ultimi decenni in occasione dei ripetuti concorsi presso l'accademia di San Luca che avevano avuto come tema proprio un edificio accademico. Tra questi, in particolare il concorso del 1709 aveva prescritto il progetto di un <<Salone ovale per Accademia>> che, sebbene costituito da una struttura chiusa e certamente più*

*complessa, era stato tuttavia interpretato dai concorrenti come una combinazione dell'ovale con articolate rampe di accesso."*²¹.

Oltre ai riferimenti attinti dalle proposte dei concorsi clementini la Curcio vede nel progetto del Bosco Parrasio forti analogie con il disegno redatto dal De Sanctis per la scala di Trinità dei Monti.

La lettura della Curcio, pur encomiando i documentati studi della Ferraris, sembra fornire una interpretazione diametralmente opposta ad essi, soprattutto per quanto concerne i riferimenti progettuali adoperati da Canevari. Difatti mentre per la Ferraris il progetto di Canevari, per le sue peculiarità funzionali, formali e geometriche, è irriducibile al confronto con la scalinata di Trinità dei Monti del De Sanctis, tesi da me condivisa, la Curcio, in tacita antitesi, ritiene che Canevari si ispirò strettamente allo schema elaborato dal De Sanctis: "La scelta del sito sul Gianicolo si dovette esclusivamente all'architetto, probabilmente desideroso di competere con Francesco De Sanctis, allora impegnato, come si è visto, nella realizzazione della Scalinata di Trinità dei Monti, al cui tema progettuale Canevari si conformò quasi alla lettera, nonostante le funzioni inizialmente diverse cui le due imprese erano destinate."²².

La Curcio segnala un ulteriore studio sul Bosco Parrasio compiuto dall'Imorde nel 1997 che non avrebbe tenuto nella dovuta considerazione le precedenti ricerche compiute dalla Ferraris²³.

Se è vero che non si può prescindere dalle ricerche ben documentate compiute dalla Ferraris, che costituiscono secondo noi una pietra miliare negli studi sul bosco Parrasio, va anche sottolineato il lato positivo di pubblicazioni straniere su quest'opera di Canevari.

Se il Bosco Parrasio è divenuto oggetto di studio anche in paesi d'oltralpe e d'oltreoceano, conferma l'importanza che la cultura artistica ed architettonica internazionale ha conferito all'opera di questo architetto. Più recentemente anche James Tice, professore di architettura presso la School of Architecture and Allied Arts dell'Università dell'Oregon, ha sottolineato l'importanza del Bosco Parrasio in relazione alle altre scale romane fra cui quella del porto di Ripetta che fu disegnata da Alessandro Specchi.

La lettura del Tice riconduce i tre casi della scale romane, Porto di Ripetta, Trinità dei Monti e Bosco Parrasio ai tre tipi di teatro descritti dal Serlio:

*"It is my thesis that all there ezamples consciously address the relationship between architecture and landscape through a direct or indirect reference to theatre. Each place explicitu or implicity evokes the three dramatic types described by Serlio and each can be analyzed within this critical framework in order to shed light on the distinctive genius of Roman architects and artists as they related the human made to nature in making distinctive places"*²⁴.

Il tema del teatro è, dunque, l'elemento che secondo il Tice lega insieme i tre distinti interventi, riconoscendo nel progetto di Canevari la capacità dell'architetto di essere riuscito attraverso temi di geometria curvilinea a mediare la dialettica fra architettura e natura:" *The Arcadian Academy by Antonio Canevari applies similar themes of curvilinear geometry to both mediate the dialectic between architecture and nature*"²⁵.

Quel che a nostro avviso permane ancora non sufficientemente indagato è il significato simbolico delle matrici geometriche che diedero luogo alle forme evidenti ed immediatamente percepibili delle scale.

E' mio convincimento che il significato più recondito racchiuso nel progetto di Canevari attenga al simbolismo in uso nella tradizione ermetica, profondamente radicata nella cultura degli arcadi sin dai tempi di Cristina di Svezia, aspetto che né gli studi della Ferraris né quelli della Curcio, né i contributi stranieri hanno adeguatamente posto in risalto.

In tal senso il grande interesse della soluzione elaborata da Canevari è racchiuso proprio in tali riferimenti, raffinatamente celati, che le letture fino ad oggi prodotte, basate prevalentemente sui raffronti del progetto con opere consimili non hanno completamente colto.

E tali riferimenti e rimandi non si evincono né dalle letture meramente funzionali dell'articolazione della scala e degli spazi, né dal simbolismo della statuaria, né dall'analisi-lettura delle forme architettoniche evidenti.

Solo la ricomposizione della matrice generativa geometrica, luogo di vera genesi delle forme architettoniche, rivela il vero significato che fu impresso nell'opera.

Se ricostruiamo la matrice che diede luogo alle forme architettoniche della scalea e dell'arena ellittica, possiamo rilevare che sussiste una precisa connessione fra i diversi centri e rette che danno luogo al disegno delle rampe curvilinee delle due scale, in un moto che dal basso verso l'alto determina il disegno armonico dell'insieme. Questi centri multipli, a due a due simmetrici, non solo risultano collegati fra loro, nel senso che i centri ed i raggi delle circonferenze che generano le scale vengono tutti determinati per costruzione geometrica, ma definiscono un sistema di punti che si situano fuori dal confine perimetrale dell'area trapezia.

In altri termini Canevari disegnò le diverse parti del Bosco secondo una matrice geometrica unitaria, visibilmente ispirata a simboli.

Se ricomponiamo nella sua interezza la matrice geometrica di costruzione si evince che lo schema trae origine da un triangolo perfettamente equilatero, un grande "Delta" ottenuto dalla convergenza di tutti i principali punti della complessa costruzione geometrica, primo fra tutti quello in cui convergono i due lati lunghi ed obliqui del perimetro del bosco, che da trapezio allungato viene assunto invece dal maestro romano come un triangolo isoscele.

Questo punto di convergenza dei due lati obliqui costituisce il vertice superiore di un grande triangolo perfettamente equilatero. Gli altri due vertici del triangolo equilatero, staccati alla base, risultano univocamente determinati dall'incontro delle rette che congiungono i centri dei cerchi che danno luogo alla costruzione della curva della seconda rampa di scale e dell'asse di inclinazione del primo gradino della scala medesima. Questa operazione, condotta una volta a destra ed una volta a sinistra, consente di determinare univocamente gli altri due vertici del triangolo equilatero, che vengono staccati sul prolungamento, alla lunga distanza, dell'alzata del primo gradino della scala esterna di accesso. In altri termini l'intero progetto è racchiuso in un triangolo perfettamente equilatero. (vedi figura)

Descritto e celebrato nella descrizione contenuta nel volume del Giovardi del 1726, edito in prima edizione a Roma nel 1727 ed in seconda edizione a Londra nel 1804, evento questo non casuale, fu severamente criticato dal Valesio per l'eccessiva spesa occorsa in rapporto a quanto fu realizzato ²⁶.

Note

¹ Sulla straordinaria figura di Cristina di Svezia si rinvia alle approfondite ricerche di Susanna Akerman: Susanna Akerman, *Queen Christina of Sweden and her Circle: the transformation of a Philosophical Libertine*, Brill, Leiden, 1998;

Susanna Akerman, *Rose Cross Over Baltic: the Spread of Rosicrucianism in Northern Europe*, Brill, Leiden, 1998;

Susanna Akerman, *Cristina di Svezia (1626-1689). La Porta Magica ed i poeti dell'Aurea Rosa Croce*, 2001 (traduzione di Massimo Marra)

² *Vita di Gio. Mario Crescimbeni Maceratese detto Afesibeo Cario, Custode Generale d'Arcadia scritta dall'Abate Michel Giuseppe Morei detto Mireo Rofeatico custode della medesima Arcadia*, Cap. XII, pp. 269-277, in *Le vite degli Arcadi Illustri*, Stampato in Roma, MDCCLI, nella stamperia De Rossi.

³ Gian Vincenzo Gravina fu giurista e storico del diritto. Nacque a Roggiano (Cosenza) nel 1664. Fu educato a Scalea dal cugino Gregorio Caloprese, filosofo cartesiano che l'avviò alla conoscenza della classici e del razionalismo. Gravina si trasferì a Napoli nel 1681 per studiare diritto alla scuola del celebre giurista Serafino Biscardi dal quale ricevette una formazione antitradizionalista ed anticurialista.

Trasferitosi in Roma nel 1686 su invito del dignitario pontificio fu ammesso in Arcadia sotto lo pseudonimo di "Opico Erimanteo", divenendo l'animatore della corrente dell'Arcadia che nel 1711 diede luogo ad uno scisma che portò alla fondazione dell'Arcadia Nuova, di poi ribattezzata "Accademia dei Quirini".

Il 7 maggio del 1712 fu a Napoli con il celebre poeta Metastasio di cui fu maestro. Si spense nel 1718. La malattia non gli consentì di accettare la cattedra di diritto offertagli da Vittorio Amedeo di Savoia.

Sulla figura di Gian Vincenzo Gravina si rinvia alle seguenti opere: G. Ricuperati, *Studi recenti sul primo '700 italiano*, in <<Rivista Storica Italiana>>, n. 82, 1970; Amedeo Quondam, *Cultura e ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, Milano, 1968; Idem, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, VI, Napoli, 1970.

Gian Vincenzo Gravina fu inoltre, assieme a Gianfrancesco Doria, un appassionato cultore di studi ermetici. Il suo interesse per l'alchimia e soprattutto le sue convinzioni secondo cui il "Corpus Ermeticum" avesse origini antichissime furono, come ha rilevato la Cioffi, condivise dal Principe di San Severo Raimondo di Sangro

Cfr. Rosanna Cioffi, *La Cappella Sansevero, Arte barocca e ideologia massonica*, op.cit. pag.109. Alla corrente che faceva capo a Gian Vincenzo Gravina risultava aggregato anche il cardinale Lorenzo Corsini che fu protettore di Ferdinando Fuga. Cfr. Oronzio Brunetti, *Fuga e i Corsini*, in AAVV, *Ferdinando Fuga* (a cura di Alfonso Gambardella), Atti del Convegno Internazionale di Studi <<Ferdinando Fuga 1699-1999, Roma, Napoli, Palermo, 25-26 ottobre 1999, ESI, Napoli 2001, p. 128

⁴ Paola Ferraris, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)* in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750)* e la cultura romana del suo tempo (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini), op.cit., pp.137-150

⁵ Scrive in proposito il Benedetti "Lorenzo Corsini, Neri Corsini, Giovanni Bottari costituiscono una triade fornita di precise convinzioni artistiche e culturali. Essa ha nel cardinal nipote Neri Corsini, la figura chiave per la caratterizzazione architettonica del pontificato di Clemente XII. Il Bottari segretario del Neri Corsini, uomo di cultura e storico, teologo in rapporto diretto con i gruppi di punta di quel dibattito teologico anti-gesuita, che esprime il primo maturare del giansenismo italiano, costituì il punto di riferimento e di coagulo <<giansenista>> presso la corte pontificia per un vasto gruppo di intellettuali"

Sandro Benedetti, *Per un'architettura dell'Arcadia*, in <<Controspazio>>, n.7-8, III, 1971. pag. 4.

Dello stesso autore segnalo anche:

Sandro Benedetti, *Architettura in Arcadia: poetica e formatività*, in Atti del Convegno di Studi: L'Arcadia, Atti e Memorie (Roma 15-18 Maggio 1991), Roma 1991-94, pp. 355-365.

⁶ Sul dissidio tra le due correnti, qui solo accennato, rinviamo alla lettura di A. Quondam, *Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia nel 1711*, in <<Atti e memorie dell'Arcadia >>, III.IV, 1973, 3, pp. 103-215; C. Mariani, *L'accademia Quirina sorta dalla scissura dell'Arcadia*, Tivoli, 1899

⁷ Questo aspetto è stato ben tratteggiato dal Benedetti quando osserva che "Se L'Arcadia letteraria fu in parte notevole una ribellione al gusto del barocco, se, come è stato sostenuto, essa cercò di tradurre in nuove forme di linguaggio i valori di una cultura avviata verso il <<razionalismo>>, se tuttavia in essa è riscontrabile pur nella impostazione anti-barocca un persistere di elementi di continuità seicentesca, se ancora la sua ripresa del classicismo -per dirla col Binni- si colloca come <<pura restaurazione dell'antico>> o pura <<autorizzazione>> per timide novità estrapolate sulla scorta dei classici, se tutto questo è vero non è chi non veda la speculare corrispondenza di ciò con la tendenza di gusto architettonico fin qui tratteggiata."

Sandro Benedetti, *Per un'architettura dell'Arcadia*, in <<Controspazio>>, op.cit., p. 12.

Sulla partecipazione di nobili ed intellettuali napoletani alle adunanze in Arcadia si rinvia alle seguenti opere e documenti:

Pompeo Giannantonio, *L'arcadia napoletana*, Napoli, Liguori, 1962;

Camillo Minieri Riccio, *Notizie delle accademie istituite nelle province napoletane*, Napoli, Stabilimento tipografico del Cav. Francesco Giannini, 1877

⁸ cfr. Paola Ferraris, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia*, op.cit. pp.137-139

⁹ M.G. Morei, *Adunanza tenuta dagli Arcadi in onore de I Fondatori d'Arcadia Aggiuntavi una lettera intorno a i luoghi, ove le Arcadiche Adunanze si sono fin'ora tenute*. Roma, Stamperia di Antonio de Rossi, 1753, pp.1-2

¹⁰ Per questo aspetto si rimanda al capitolo sulle chiese di Maddaloni del presente saggio.

Sull'importanza ricoperta dai Carafa nella cultura napoletana di primo Settecento si rammenta che un ramo della famiglia, quello dei principi di Chiusano, era stato protagonista già nel XVII secolo con il celebre Tiberio Carafa, della famosa Congiura di Macchia, una rivolta antispannola dei nobili napoletani contro il potere vicerale. Giova ancora ricordare inoltre che una delle prime logge massoniche napoletane costituita in prevalenza da nobili, che fu fondata dal Principe di San Severo Raimondo di Sangro era denominata "Loggia Carafa" e si riuniva nella casa del piacentino Conte Gazzola, situata al Chiatamone. Per ulteriori approfondimenti rinviamo agli studi di: Carlo Francovich, *Trionfo massonico a Napoli*, in *Storia della massoneria in Italia dalle origini alla rivoluzione francese*, La Nuova Italia, Firenze, 1974

¹¹ Questo importante testo viene riportato dalla Ferraris e dalla Curcio.

V. Paola Ferraris, *Il bosco parrasio dell'Arcadia*, cit. p. 141 e Giovanna Curcio, e *Il bosco Parrasio dell'Arcadia*, in *L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo*, a cura di Giorgio Simoncini, tomo III, Leo S. Olschki editore, Firenze, 2000, p. 664

¹² Emilio Lavagnino, *Gli artisti italiani in Portogallo*, op.cit. p. 85

Sui Rapporti tra l'arcadia e la cultura portoghese segnaliamo: A. Scotti, *L'accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del Settecento*, in atti del convegno "A arte em Portugal no Seculo XVIII", Braga, 1973

Per ulteriori approfondimenti sulle opere romane volute e finanziate da Giovanni V del Portogallo si rinvia al volume: Pierpaolo Quieto, *Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo*, Bentivoglio, 1988

¹³ cfr. Paola Ferraris, *Il bosco parrasio dell'Arcadia*, op.cit. nota 39 di p. 146

⁽¹⁴⁾ Canevari Antonio figura alla pagina xlvj con l'appellativo di "Elbasco", v. *Il catalogo degli Arcadi per ordine alfabetico colla serie delle Colonie e Rappresentanze arcadiche*. (anno non definito) pag. xlvj. Una copia del

prezioso volume è consultabile presso la Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III. coll. XXV.A.66. Sugli elenchi degli arcadi si veda anche: Anna Maria Giorgetti Vichi (a cura di), *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma, Arcadia accademia letteraria italiana, 1977

¹⁵ Emilio Lavagnino, op.cit, p. 85

¹⁶ Scrive in proposito il Wiebke Fastenrath Vinattieri : " *Friedrich Christian partecipò poi, il 10 gennaio 1739, alla premiazione del concorso clementino del 1738, che si tenne in Campidoglio e che fu resa particolarmente fastosa ad opera del protettore dell'accademia Annibale Albani, proprio a causa della presenza del principe. Anche l'Accademia degli Arcadi, che aveva stretti rapporti con l'Accademia di San Luca, partecipò a questa cerimonia e in questa occasione i suoi membri ebbero modo di lodare il principe e suo padre con numerosi sonetti ed epigrammi ed una canzone finale. Il principe conosceva bene gli Arcadi romani, perché li frequentava, incontrandoli nel cosiddetto Bosco Parrasio, sul Gianicolo, e fu nominato accademico onorario, con lo pseudonimo di Savoir de Teagene.*"

Wiebke Fastenrath Vinattieri, *Sulle tracce del primo Neoclassicismo. Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738-1740)* in *Weitenblicke* 2 (2003), Nr. 3, p. 19

¹⁷ Queste notizie sono riportate sul Chracas, *Diario Ordinario di Roma, sunto di notizie ed indici*, vol.II, anno 1760, notizie del 2/8 n.6720 e del 6/9 n.6735

¹⁸ A tal proposito va ricordato che fra gli Arcadi vigeva l'usanza di associare ad ogni specie vegetale o essenza presente nel Bosco Parrasio il nome dei principali fondatori dell'accademia: *Ulivo, orno, cedro, mirto, lauro, frassino, cipresso, pioppo, quercia, faggio, platano, olmo, abete e palma* corrispondevano rispettivamente ai nomi di *Melchiorre Maggi, Jacopo Vicinelli, Pompeo Figari, Giuseppe Paolucci, G. Mario Crescimbeni, Paolo Coardi, Silvio Stampiglia, Paolo Antonio Viti, Vincenzo Leonio, G. Battista Felice Zappi, Vincenzo Gravina, Agostino Maria Taja, Paolo Antonio del Negro, Carlo Tommaso Maillard de Tournon*. Cfr. Morei, *Adunanza tenuta dagli Arcadi in onore de I Fondatori d'Arcadia...*, cit. p. 9

¹⁹ Marcello Fagiolo, *Da villa Madama a villa Giulia al Gianicolo: gli assi della memoria storica*, in *Roma. Il verde e la città, giardini e spazi verdi nella costruzione della forma urbana* (Roberto Cassetti, Marcello Fagiolo a cura di) Gangemi editore, Roma, 2002, p. 43

²⁰ Paola Ferraris, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia*, op.cit. pag 145

²¹ Giovanna Curcio, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia*, in *L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo*, a cura di Giorgio Simoncini, op.cit. p. 666

²² op.cit., p. 665

²³ L'articolo in questione è: J. Imorde, *On Wandering Threes and high minded Speech: The Bosco Parrasio* in *Rome*, in <<Daidalos>> n.65. 1997, pp.54-59, citato in Giovanna Curcio, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia*, cit. p. 664 nota 60.

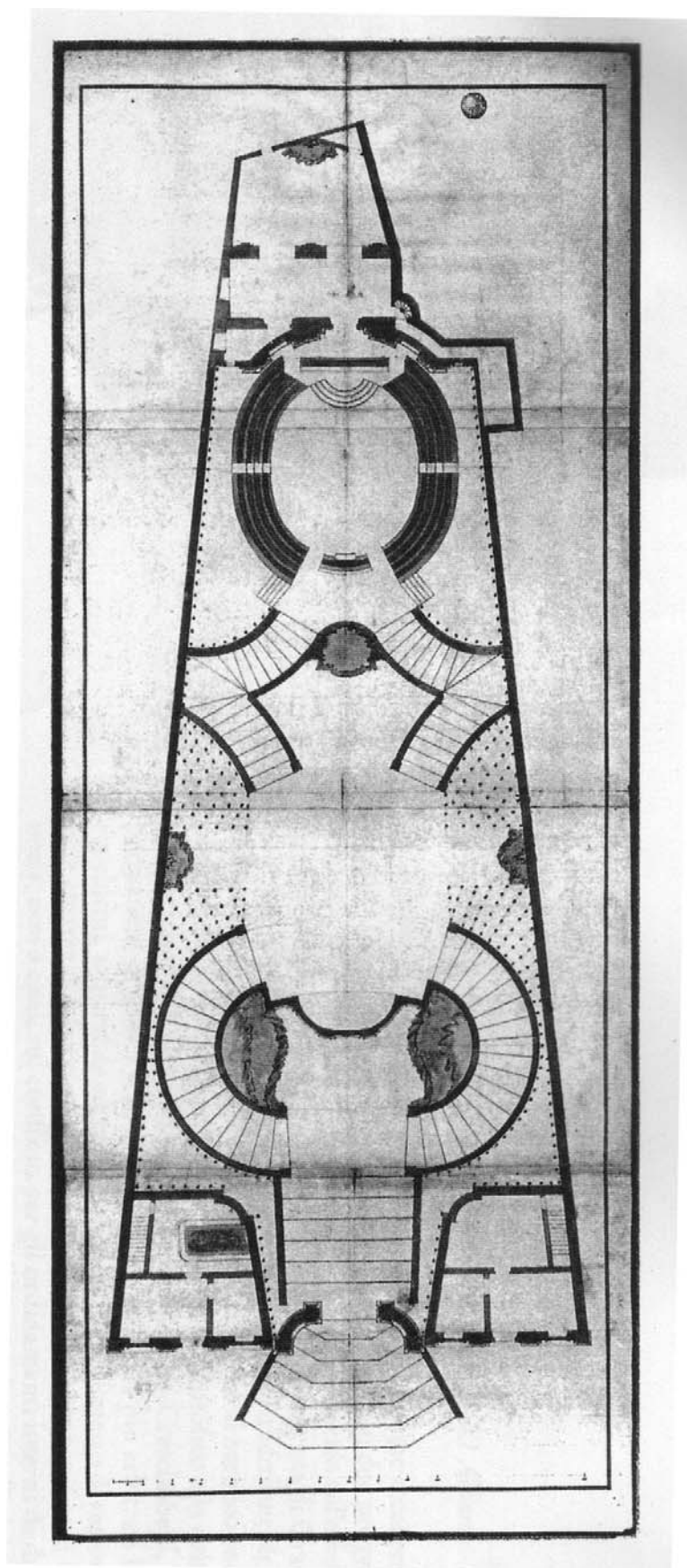
²⁴ James Tice, *The city and Landscape as Theatre: Placemaking in Rome 1500-1750*. Paper of Department of Architecture and Allied Arts, University of Oregon, 2000, pag 4 nota 6

²⁵ *Ibidem*

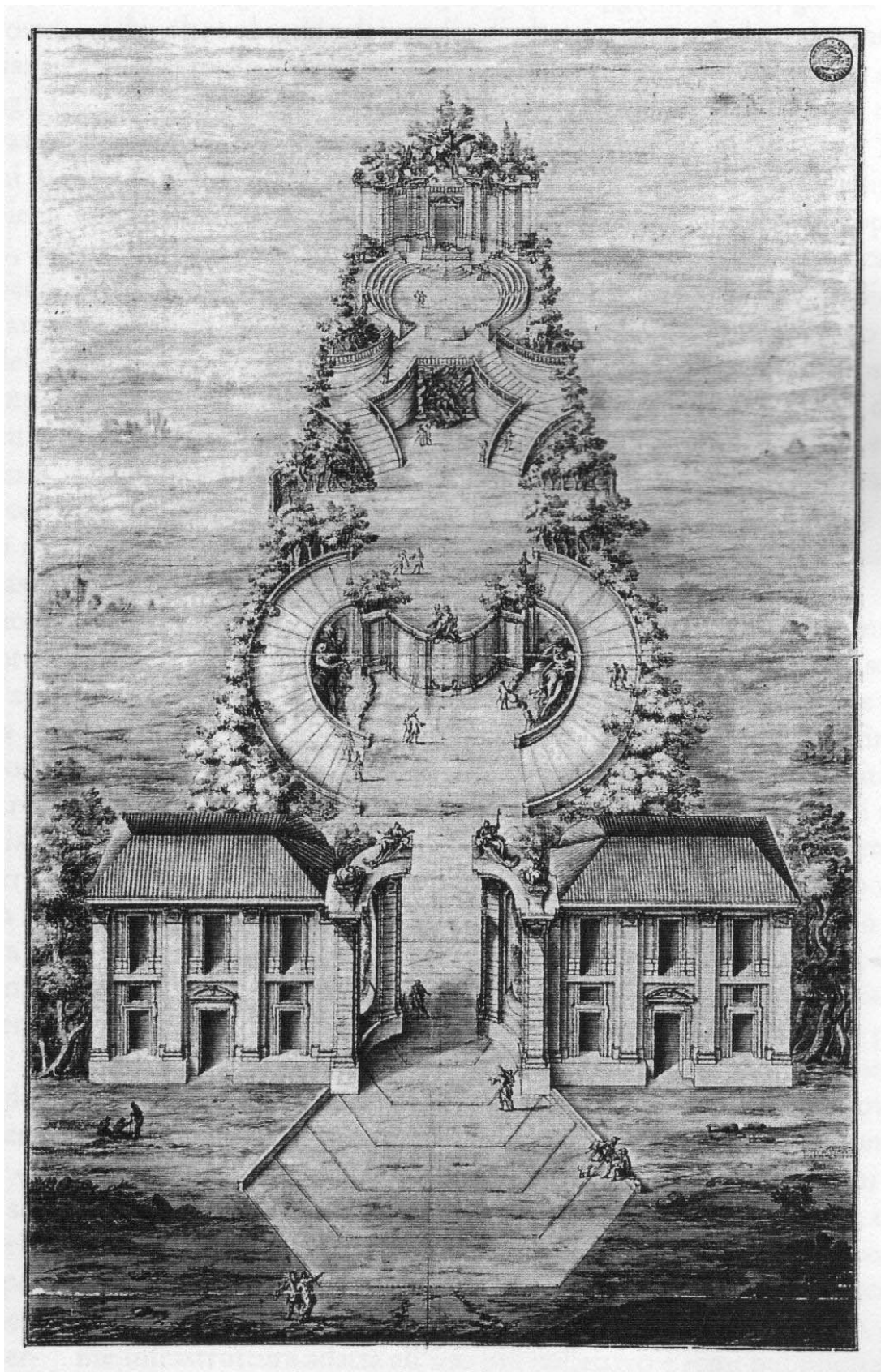
Fra gli studi di un certo interesse segnalò anche il recente lavoro del Vernon che ha approfondito sotto il profilo letterario, culturale e artistico il passaggio tra il barocco e il classicismo che trovò nell' Accademia dell'Arcadia e nella creazione del Bosco Parrasio un sicuro inizio.

Vernon Hyde Minor, *The death of Baroque and the rhetoric of good taste*, Cambridge University Press, 2006, pp. 131-135, 143,144,150,158

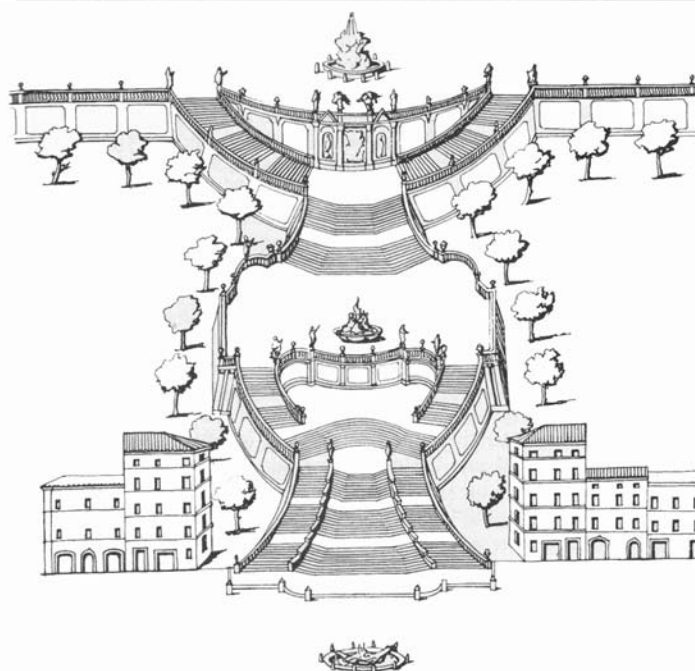
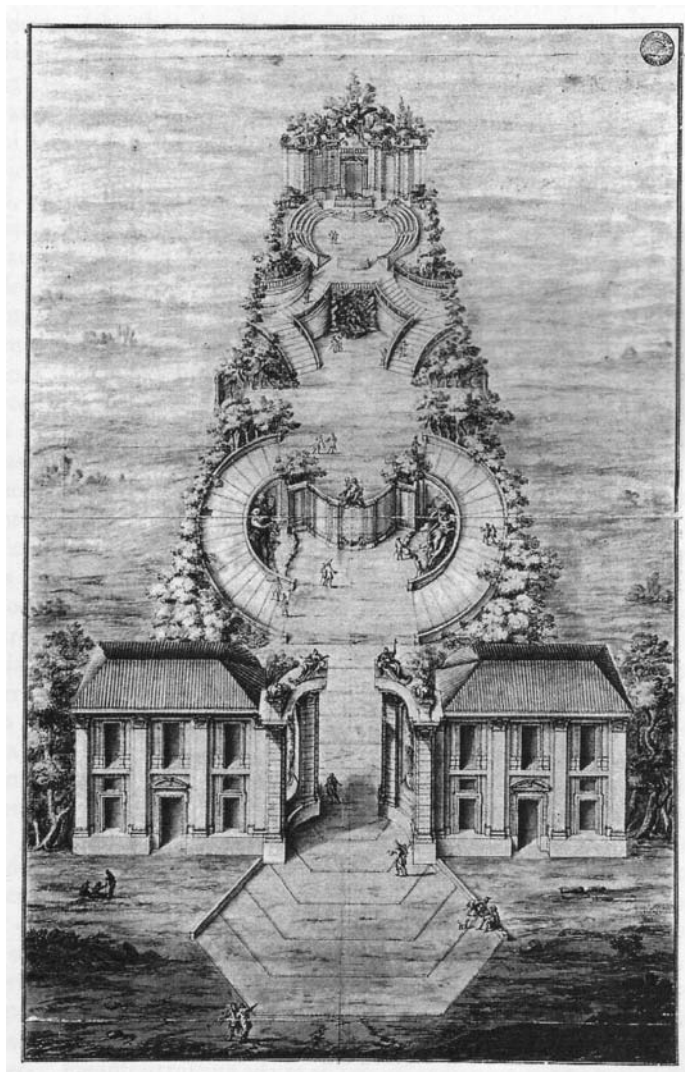
²⁶ Vincenzo Giovardi, *Notizie del Nuovo Teatro degli Arcadi aperto in Roma l'anno 1726*, Roma, 1727 (Londra 1804) cit. in Arnaldo Venditti- Margherita Azzi Visentini, *Antonio Canevari*, op. cit, p.58 e P. Ferraris, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)*, cit. p.145



Antonio Canevari, Pianta del Bosco Parrasio in Roma (1725). (Archivio dell' Accademia Nazionale di San Luca , n. 2120)



Antonio Canevari, Prospettiva del Bosco Parrasio dell'Arcadia in Roma (1725), (Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, n. 2121)



Raffronto fra il progetto del Bosco Parrasio di Canevari con la scalinata di Trinità dei Monti di Francesco De Sanctis

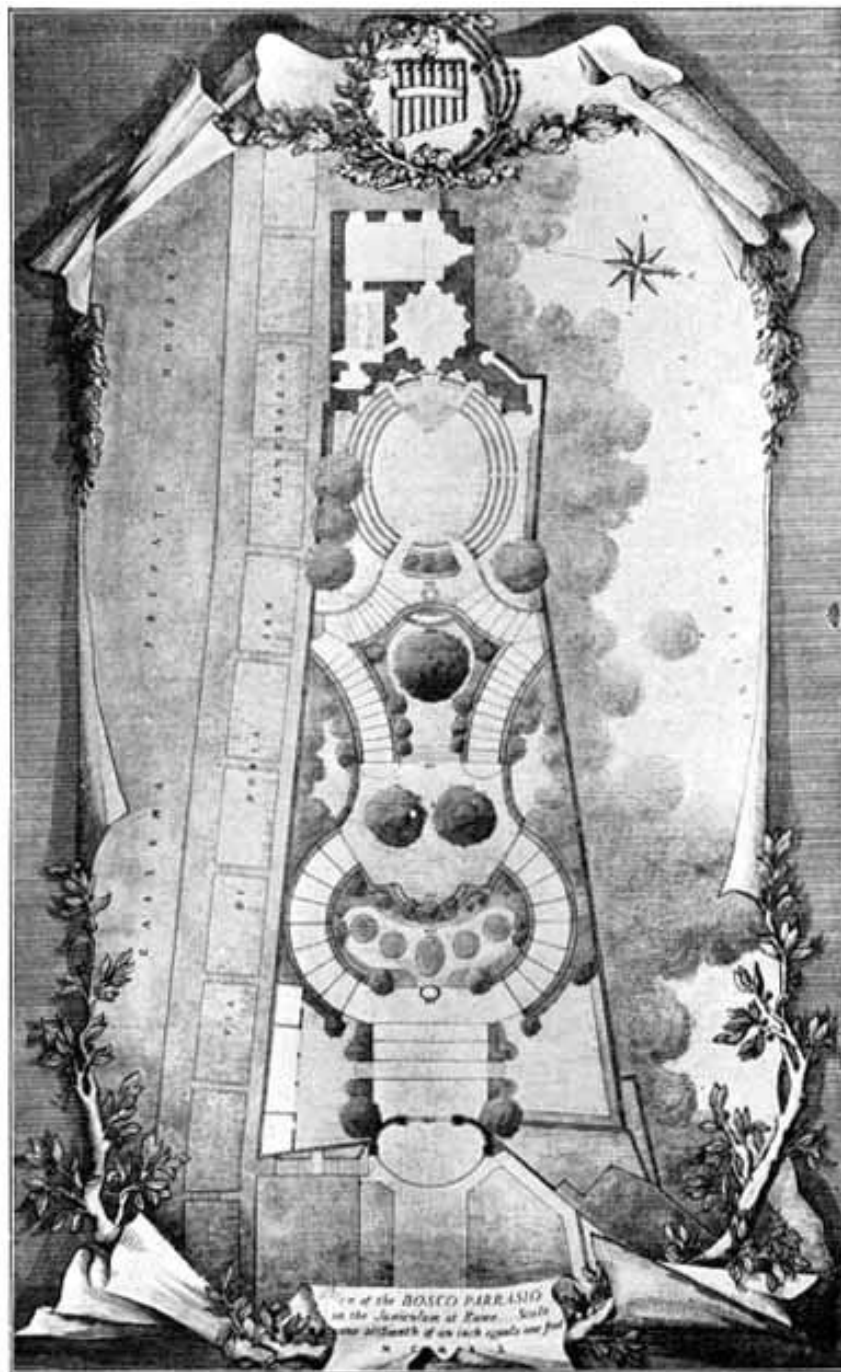
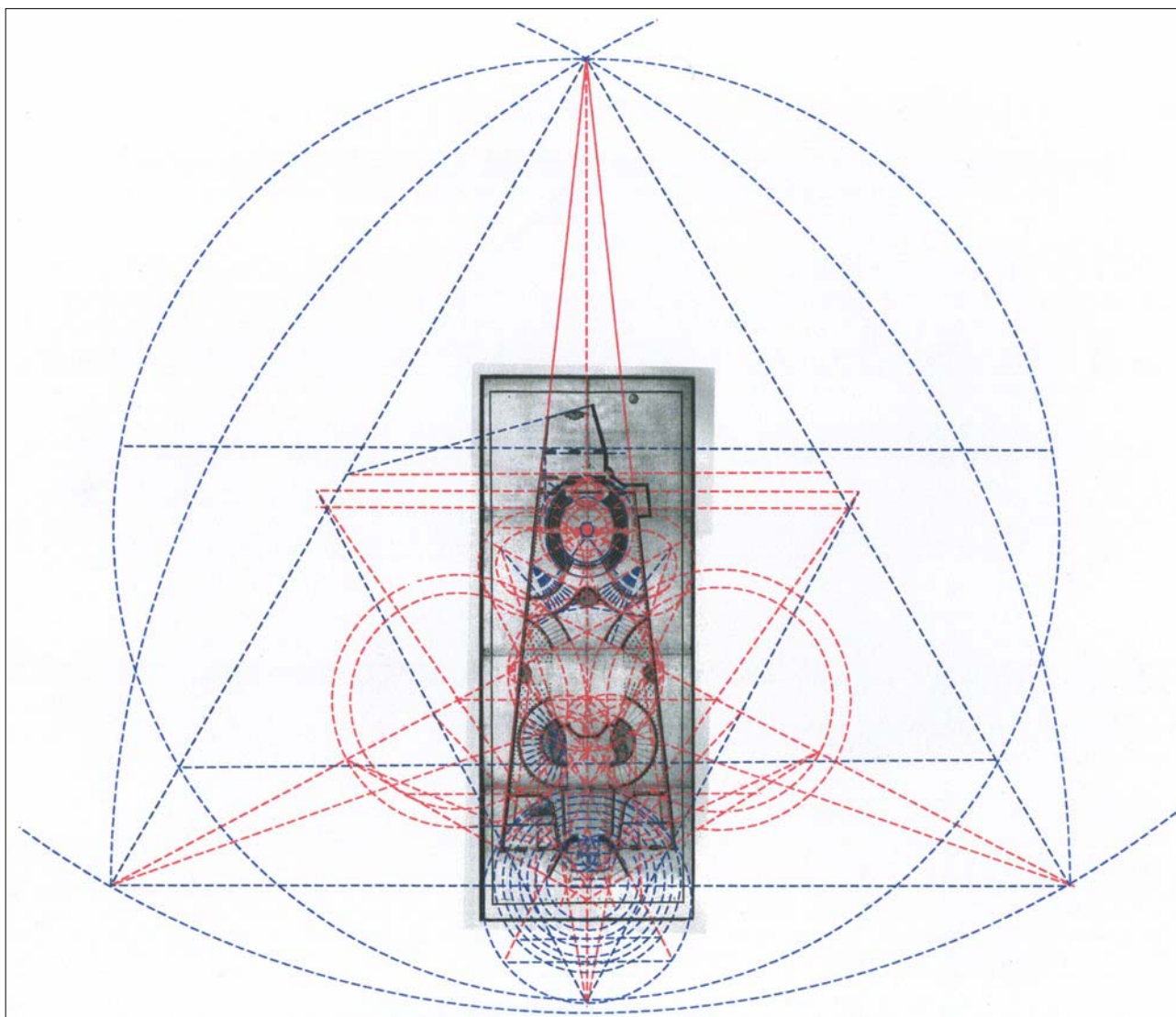


Fig. 17. - PIANTA DEL BOSCO PARRASIO IN ROMA - RILIEVO DI E. G. LAWSON, PENSIONATO IN ARCHITETTURA PAESISTICA.

Rilievo di E. G. Lawson risalente all'anno 1930 che mostra l'impianto del bosco Parrasio come fu effettivamente realizzato e con le modifiche apportate dall'Azzurri. Da notare l'assenza dei due corpi di fabbrica simmetrici ai lati dell'ingresso previsti nel progetto originario di Canevari.



Matrice generativa geometrica del Bosco Parrasio dell'Arcadia.

Si osserva che la matrice di costruzione del Bosco Parrasio ha un'estensione maggiore del perimetro. La scansione delle diverse parti della scalea che dall'ingresso conduce fino all'area del teatro trae origine da un triangolo perfettamente equilatero. Si ravvisano nella matrice del progetto chiari simboli ispirati alla cultura ermetica come *la stella a sei punte* da cui viene generata la forma della scala di ingresso.



Alla corte di Giovanni V re del Portogallo

Dopo la crisi diplomatica intercorsa tra Roma e Lisbona vi fu una riappacificazione tra i due stati che produsse una rinnovata ed intensa collaborazione economica e culturale. Il motivo della temporanea rottura fu la mancata nomina a cardinale del nunzio apostolico Bichi che godeva i favori del re portoghese, ciononostante il Portogallo rinsaldò in breve tempo i rapporti col Vaticano inviando nel 1717 una squadra navale come rinforzo all'armata pontificia, impegnata contro i turchi nella battaglia di Capo Matapan¹.

L'attività del Canevari in Portogallo fu quindi strettamente legata ai rapporti politici e diplomatici che si determinarono verso i primi anni del '700 tra il Portogallo e la Santa Sede. Durante il regno di Giovanni V, re del Portogallo (1706-1750), la città di Lisbona acquisì la titolarità di sede patriarcale. L'atto stipulato con la Santa Sede sancì il riconoscimento della corona portoghese presso il Vaticano che si tradusse in un maggior prestigio del Portogallo in ambito internazionale².

Nel 1717 Giovanni V fece sorgere intorno alla nuova cappella patriarcale di Lisbona il nuovo centro spirituale e temporale del Portogallo, mentre inviava a Roma numerosi alti prelati di sua fiducia tra cui Giuseppe de Fonseca da Evora, suo ministro plenipotenziario e ambasciatore presso la Santa Sede.

In questo nuovo scenario di intensa collaborazione verranno inviati in Portogallo alcuni architetti della curia romana fra cui Salvi, Vanvitelli e Canevari³.

Canevari fin dal 1721 aveva già stabilito rapporti con la corona e la chiesa portoghese, ben prima del suo trasferimento in Portogallo che avvenne nel 1727.

Già nel 1721 Canevari aveva lavorato alla realizzazione dei paramenti decorativi per la chiesa di S. Susanna in Roma eseguiti su incarico del Cardinal José Pereira de Lacerda

mandato a Roma da Joao V in occasione della nomina del nuovo papa, all'indomani della morte di Papa Clemente XI.⁴

Né vanno dimenticati i rilievi del Vaticano da lui eseguiti nel 1722-23, disegni che gli furono richiesti dal re Joao V⁽⁵⁾ ed in ultimo il progetto per il Bosco Parrasio realizzato con i fondi messi a disposizione dal re del Portogallo.

Canevari insieme al Salvi e al Vanvitelli progettò la cappella di S. Giovanni Battista nella chiesa di S. Rocco di Lisbona già realizzata da Filippo Terzi fra il 1580 ed il 1588. In alcune lettere che Vanvitelli spedì a suo fratello Urbano viene riportato che il disegno per la cappella di S. Rocco a Lisbona fu redatto assieme al Canevari ed al Salvi⁶.

Nel rinnovato rapporto tra il Portogallo e la Santa Sede vi fu, a partire dai primi del '700 e per tutto il corso del secolo, un intenso affluire di artisti, pittori, scultori e architetti italiani verso le terre lusitane fra cui, oltre al Canevari, si segnala la presenza di Francesco Saverio Fabri, Giacomo Azzolini, Giovanni Antinori, Giovanni Niccolò Servandoni, Giovanni Carlo Bibiena, Niccolò Nasoni e Vincenzo Mazzoneschi⁷.

Tra i nomi di maggior spicco si annovera la presenza di Juvarra che disegnò il progetto per la residenza dei sovrani portoghesi a Mafra, progetto che non verrà mai realizzato e del quale si conservano alcuni schizzi autografi del grande architetto. In Portogallo operarono anche Bibiena, Salvi, Vanvitelli, Fabbri, e dopo il terremoto del 1755 il marchigiano Giovanni Antinori⁸.

La presenza di Canevari a Lisbona e la sua opera svolta presso la corte di Giovanni V appare fortemente contrastata nei giudizi che si ritrovano nella letteratura artistica portoghese.

Un testo chiarificatore che ben riassume l'attività del Canevari in Portogallo è il "DICIONARIO HISTORICO E DOCUMENTAL DOS ARQUITECTOS ENGENHEIROS E CONSTRUTORES PORTUGUESES" di Francisco Marquez Souza Viterbo che alla voce "Canevari" riporta una dettagliata ricostruzione bibliografica di studiosi e letterati che esaltano o dileggiano la produzione artistica ed architettonica dell'architetto romano⁹.

A onor del vero i critici del Canevari menzionati dal Souza Viterbo appaiono limitati ad una sola figura, quella del Montagnac, console di Francia a Lisbona nel 1732, secondo cui il re del Portogallo Giovanni V rispedì in Italia l'architetto romano: "*por no haver dado aos arcos a indispensavel altura*"¹⁰.

Il riferimento va alla realizzazione dell'acquedotto di Lisbona che, secondo il Montagnac, Canevari non fu all'altezza di progettare. Secondo il Souza Viterbo la fonte da cui Montagnac attinge questa notizia fa riferimento al testo del "quadro elementare" del Visconde de Santarem¹¹.

L'acquedotto di Lisbona di Aguas Livres, fatto edificare verso la metà del '700 da Joao V, e' l'opera più imponente della città di Lisbona basti pensare che il condotto principale è lungo 19 km e se si considerano anche i canali secondari l'opera copre una lunghezza di ben 58 km. La struttura del ponte è costituita da 35 archi (di cui 14 sono a sesto acuto) che attraversano la valle di Alcantara e nel punto più alto l'acquedotto misura 65 mt di altezza.

Nel suo approfondito lavoro lo storico José Pereira dimostra che l'opera degli architetti italiani a Lisbona venne fortemente osteggiata dalle corporazioni degli architetti e degli ingegneri locali che si sentivano esclusi dai numerosi incarichi che Joao V tendeva ad affidare prevalentemente ad architetti e ad artisti italiani¹².

A sostegno di questa tesi il Pereira riporta una serie di documenti che dimostrano il continuo *j'accuse* cui furono sottoposti architetti ed artisti italiani.

Tutto cominciò con il proposito di Joao V di fondare a Roma un'accademia destinata ad accogliere giovani artisti portoghesi che potessero beneficiare dell'esperienza dei maestri romani, apprendere il contenuto artistico della città, equiparando il Portogallo agli altri paesi europei che già possedevano nella Città Eterna analoghe istituzioni.

Questa nuova attenzione rivolta alla produzione artistica ed architettonica romana trovò però in Portogallo innumerevoli ostracismi ed ostacoli.

La relazione che Joao V stabilì con l'arte italiana fu, secondo il Pereira, di grande interesse. Il monarca intendeva contaminare la cultura architettonica portoghese, fino a quel momento

attestata prevalentemente sul "manuelino", con lo studio approfondito della cultura architettonica italiana, senza che ciò dovesse significare ritradurre in modo sterile l'architettura romana in terra portoghese¹³.

Josè Pereira smonta anche la diffusa convinzione secondo cui fu il monarca a volere l'acquedotto de Aguas Livres. Joao V si mostrava, in realtà, più interessato ad interventi architettonici dal sapore intimo ed aulico espresso in chiese, conventi e palazzi per la real corte, piuttosto che alla realizzazione di grandi opere pubbliche.

L'idea di realizzare un acquedotto a Lisbona nacque essenzialmente per volere di Claudio Gorgel do Amaral che ricopriva la carica di procuratore della città e non come molte fonti sostengono per volere di Joao V¹⁴. La realizzazione di una tale imponente opera fu in un primo tempo caldeggiata da larga parte del popolo di Lisbona che sovente soffriva per le croniche carenze idriche, tuttavia gli ingenti fondi necessari vennero recuperati imponendo una tassa sulla carne, sul vino e su altri generi alimentari, provvedimenti che dovettero scontentare non poco le popolazioni dei quartieri più disagiati. Inoltre, come ha osservato la Bertolaccini, il progetto dell'acquedotto di Lisbona: *<<fissò la posizione delle sorgenti e delle fontane pubbliche nella parte occidentale della città, ossia nella zona in cui andavano rapidamente collocandosi le residenze dell'aristocrazia e della nascente borghesia cittadina. La parte orientale era invece lasciata alle potenzialità idriche del sottosuolo.>>*¹⁵. Detto in altri termini il popolo di Lisbona, che concorse con l'aumento delle imposte alla realizzazione dell'acquedotto, finanziò un'opera che andava a servire i quartieri ricchi ed agiati della città mentre in quelli popolari si continuava ad attingere l'acqua dai pozzi.

Alla luce di queste fonti è dunque assai probabile che intorno alla costruzione del celebre acquedotto si giocò una partita politica che, gioco-forza, puntò a mettere in difficoltà l'operato di Joao V da parte di quelle stesse corporazioni di architetti ed ingegneri portoghesi che si sentivano esclusi dai grandi progetti messi in atto dal monarca lusitano.

Tra i nomi di coloro che furono artefici dell'acquedotto il Pereira annovera Manuel da Maia, l'ungherese Carlos Mardel, Custodio Vieira e Rodrigo Franco. L'incarico dell'acquedotto conferito ai tecnici locali non fu comunque sufficiente a compensare la loro insoddisfazione e ciò diede stimolo alle molte dichiarazioni di scaricare sul Canevari le proprie incapacità: *<<A critica azeda a Custodio Vieira confirma una prepotencia de que já fora vitima Antonio Canevari- pressupondo uma defesa nacionalista e corporativa, ou outras razoes menos nobres>>*¹⁶.

In verità non fu solo Canevari a subire attacchi ingiuriosi e infamanti, anche il tedesco Ludovice, autore del palazzo di Mafra, fu sottoposto a continue critiche di architetti ed ingegneri portoghesi. Il Pereira riporta lo stralcio di una lettera dell'artefice di Mafra che recita: *<<Achando-me sempre nos maiores atques, fogo continuo, e assaltos, o que por ultimo, se nao mata canca, e faz exasperar.>>*¹⁷.

E' dunque assai probabile, anche alla luce della fonte riportata dal Souza Viterbo, che Milizia attingesse dal testo del Montagnac le sue convinzioni sull'incapacità professionale del Canevari in riferimento al progetto dell'acquedotto.

Estremamente lapidarie sono le note sull'opera del maestro romano riportate dal Volkmar Machado nelle sue Memorias: *<<Antonio Canevari, romano, ha anche fatto un disegno per Mafra, il quale disegno ha avuto la stessa sorte di quello di Juvarra. Dopo aver costruito a Lisbona la celebre torre dell'orologio e qualche altra cosa ha finito i suoi giorni nel regno di Napoli>>*¹⁸.

Queste note, sebbene scarse e sospensive di giudizio, non fanno alcuna menzione di una partecipazione del Canevari alla redazione del progetto dell'acquedotto di Lisbona.

Le scarse notizie riportate dal Machado vengono attinte, secondo il Souza Viterbo, dall'opera del poeta Vieira Lusitano che dedicò una commovente elegia all'architetto romano dal titolo: *"O Insigne Pintor e Leal Esposo"* in cui si accenna al crollo della torre dell'orologio¹⁹.

Si rammenta che la mattina del 1 novembre 1755 a Lisbona vi fu un terremoto di grande magnitudo che rase al suolo l'intera città.

Un dettagliata descrizione degli effetti del tragico evento è contenuta nel testo di Suzanne Chantal, storica francese, che ricostruisce i terribili momenti che segnarono fortemente la storia lusitana:

"Non si era mai vista una giornata di Ognissanti così bella. La polvere che ricopriva le strade era spessa e morbida come velluto... I bambini giocavano da ammonticchiarla con i piedi nudi ... Il Rossio era invaso da carrozze, asini, muli, cesti, barili, casse ... Dentro [la cattedrale] stava per iniziare la messa delle dieci, la più attesa, la più brillante, con gli organi, i cori, la grande sfilata degli officianti in paramenti ricamati, l'esposizione delle reliquie miracolose ... Si discuteva sul sermone che sarebbe stato pronunciato, su chi avrebbe cantato i salmi. Le porte furono spalancate per dare un po' di sollievo; il caldo era veramente eccessivo. Le signore si facevano aria con i ventagli, i signori con il cappello ... Tutte le campane si misero a rintoccare all'unisono. Le colombe sbandarono segnando ghirigori nel cielo. Ma nel momento in cui la voce di bronzo suscitava un caos di echi dalle sette colline, la terra si mosse bruscamente. I marinai delle navi ancorate nell'estuario videro Lisbona, con i suoi palazzi, i campanili, le guglie, le cupole, muoversi come un campo di grano agitato dal vento. Nelle strade, i carri, le tettoie, le bancarelle furono scaraventate lontano. Le botti rotolavano e si fracassavano. Le persone finivano a gambe all'aria. Nelle case i mobili cadevano, le pareti si aprivano, i soffitti crollavano. E nelle chiese i pulpiti si abbattevano sui fedeli, le vetrate andavano in frantumi, i pesanti battenti dei portali piombavano sulla folla impazzita che cercava di uscire all'aperto. Dalle crepe apertesi nei pavimenti e nei selciati uscivano vapori sulfurei. Per sei interminabili minuti la città oscillò sulle sue fondamenta; la lunghissima scossa la mandò in frantumi. Poi tornò la calma, e si poterono sentire i lamenti, le urla ... D'un tratto si alzò un vento furioso che sollevò nuvole di polvere e ravvivò le fiamme, che passando dai ceri alle tappezzerie, alle travature, alle cornici di legno dorato, ai mobili, trasformarono le macerie in un gigantesco braciere ... La gente fuggì verso il Tago. L'acqua proteggeva dal fuoco. Ai moli stavano ormeggiati i grandi velieri, le zattere, le barche da pesca, le piccole imbarcazioni da diporto. Tutti salirono, in cerca di un rifugio sicuro. Ma il Mare di Paglia, poco prima così liscio e calmo, ora sembrava ribollire come piombo fuso. Tracimava, scagliava le barche contro le gradinate di pietra del Terriero do Paço, saliva invadendo le strade più basse, costringeva i fuggitivi a far forza sui remi per tenersi lontani dalla riva. Poi parve aspirato da un vortice immane che mise allo scoperto le rive e il fondo melmoso, da cui si sprigionarono esalazioni sulfuree e lingue di fiamma azzurrognole. Le navi urtavano l'una contro l'altra e si spaccavano come noci, si rovesciavano, strappando le ancore e piantando gli alberi nella melma in cui si agitavano migliaia di pesci, mentre i gabbiani, fulminati dai vapori avvelenati, cadevano a picco dal cielo. Quel gorgo nero, aperto come una piaga infetta, rimase visibile per un istante di cui nessuno poté misurare la durata, affascinato dal suo indicibile orrore. Ma subito l'acqua tornò e cadde su Lisbona con la forza di un maglio divino. L'onda si abbatté sulla città, schiantò i moli, spazzò via le case, trascinò nella sua corrente inarrestabile le macerie, coprì con la sua schiuma il Rossio dove tutto bruciava ...".²⁰

Per avere un'idea degli effetti devastanti provocati dal terremoto del 1755 possiamo riferirci alla veduta della città riportata su una stampa tedesca di autore anonimo, disegnata all'epoca della terrificante tragedia.

Il Vieira nella sua poesia "rimpiange" anche il progetto di Canevari per la residenza di Mafra del sovrano portoghese che non venne realizzato, chissà "*per qual perverso fato*". In netto contrasto con quanto riferisce il Montagnac sul presunto allontanamento dell'architetto dal Portogallo a causa del fallimentare progetto dell'acquedotto, il Souza Viterbo ritiene che Canevari fosse molto stimato a corte tanto che nel 1729 accompagnò nella carrozza della casa reale la principessa del Portogallo in Spagna in occasione delle sue nozze e più innanzi, scorrendo il testo, ci ricorda che in occasione delle celebrazioni per l'incoronazione del principe ereditario ideò un magnifico fuoco d'artificio realizzando le scenografie pirotecniche della festa che tutta la corte ebbe modo di assistere da una loggia posta nella parte più alta di Lisbona: <<*Era ella do Excelente Architecto Antono Canavaro, e figurava com bella ideia huma rocha, povoada pela superficie superior de hum espesso bosque*>>²¹.

Persino sulla vicenda del matrimonio della principessa Barbara di Braganza, figlia di Joao V con l'erede al trono spagnolo, il futuro Ferdinando VI, il giudizio degli storici sulla partecipazione del Canevari alle nozze appare contrastato, difatti, mentre Souza Viterbo con

riferimento al testo dell'Elogio Funebre a Joao V riferisce che Canevari fu invitato al matrimonio dell'infanta direttamente dal sovrano, la storica spagnola Beatriz Blasco Esquivias riporta che Canevari si recò con la sua personale carrozza al matrimonio della principessa: <<Ai festeggiamenti sul fiume Caya partecipò Antonio Canevari, che arrivò con la propria carrozza per evidenziare il favore di cui ancora godeva alla corte di Lisbona. Fino ad allora Canevari(1681-1750) aveva realizzato varie opere minori a Roma, ove ebbe come discepolo Nicola Salvi. Nel 1725 cominciò a lavorare per Giovanni V, che lo chiamò in Portogallo nel 1727 e lo tenne al suo fianco fino al 1732, utilizzando il barocchismo puro che Canevari aveva appreso nella città pontificia. La sua buona stella, alla fine, si oscurò e, bandito dalla corte di Lisbona, abbandonò il paese.>>²².

A conferma ultima che Canevari non fu mai allontanato dal Portogallo "bandito dalla corte di Lisbona" dopo il presunto suo fallimento nel progetto per l'acquedotto va il testo di Francisco Xavier da Silva scritto in occasione della morte del monarca portoghese intitolato "Elogio funebre e storico de Joao V."

In quest'opera, come osserva il Souza Viterbo, non viene menzionata nessuna costruzione mandata a fare dal monarca che fosse la realizzazione del famigerato acquedotto e soprattutto la cacciata dell'architetto in relazione al fallimento del progetto. Anzi, nel testo dell'Elogio Funebre in occasione della morte del sovrano, vengono elencate ben altre opere eseguite dal maestro romano:

<<Alem dos Sagrados augmentou tambem o Palacio de Lisboa com a escada principal do quarto da Augustissima Senhora Rainha, delineada e executada pelo Architecto Antonio Canavarro; e com casas novas e excellentemente pintadas e ricos adornos. Reedificou outras quando succedeu atearse o fogo em hum dos quartos de mesmo Palacio, e o ennobreceo, e extendeo con muitas outras obras; além dos quartos, que fez, hum para Sua Magestade reynante, quando principe em 1728, e outro para as suas serenissimas netas, por cima dos Armazens da Ribeira das Naos, que se acabou no principio de 1749. Tamben mandou levantar hum bellissimo e espaçoso quarto para serviço da Santa Igreja Patriarchal, que deixou muito adiantado. Admirase'a grandeza das sallas entre a singularidade das pedras e mais que tudo a perfeição e delicadeza, com que se achao lavradas em tarjas, relevados e outras primorosas esculturas. Augmentou pela direcção do sobredito Architecto a Torre, para nella se collocar Hum Bom Relogio, e fez por outro no anno de 1748, tamben excellente, em huma das Torres da Basilica de Santa Maria, que he o Relogio da Cidade.>>²³.

Il testo dell'Elogio appare piuttosto esplicito. Il re del Portogallo viene ricordato come un grande protettore delle arti liberali che fece realizzare numerosi edifici dei quali v'è testimonianza non solo a Lisbona ma in tutto il regno.

Viene ricordato altresì che: <<Canevari delineò ed eseguì la scala principale della residenza dell'Augustissima signora regina. Edificò altre svariate nuove camere eccellentemente dipinte ed adornate e riedificò le stesse quando il fuoco di un incendio divampò nel medesimo palazzo; dopo questi appartamenti, che fece, per Sua Maestà regnante, quando era principe nel 1728, ne fece altri per le sue serenissime figliette>>. Il testo dell'Elogio prosegue ricordando ancora: <<... la realizzazione di un bellissimo e spazioso appartamento annesso alla sede di Santa Igreja Patriarcale di cui si ammira la grandezza delle sale, la singolarità delle pietre adoperate e più di tutto una perfezione e delicatezza>>²⁴.

La ricostruzione dell'attività professionale di Canevari in Portogallo contenuta nell'Elogio funebre a Joao V non reca alcun cenno sulla sfortunata vicenda dell'acquedotto e sulla cacciata dell'architetto dal Portogallo. Può essere che l'omissione sia stata giustificata da ragioni di opportunità, anche in considerazione del fatto che il carattere ufficiale di una celebrazione funebre tese a mettere in risalto essenzialmente le buone opere compiute dal sovrano, omettendo le scortesie e le cattive azioni. Ma se così fosse l'omissione nel testo della cacciata di Canevari dal Portogallo varrebbe più come discredito del monarca

portoghese, implicitamente giudicato reo di una cattiva azione nei riguardi del Canevari, piuttosto che del Canevari stesso.

Da tale semplice constatazione se ne deduce che o l'autore dell'Elogio era molto vicino a Canevari proteggendone la sua immagine o che, molto più semplicemente, non vi fu alcuna presunta cacciata dell'architetto romano dal Portogallo sancita e decretata dal re.

Il palazzo reale di Lisbona, caratterizzato da un lungo corpo di fabbrica culminante all'estremità con un *torreao*, fu fatto edificare nel 1511 dal re Manuel I e risultava al XVI secolo di soli due livelli mentre ai primi del '700 risultava di ben tre piani oltre il piano terra.

Secondo quanto riporta il França ampliamenti significativi del "Paco da Ribeira" furono effettuati sotto il regno di Joao V. Fino a quell'epoca l'aspetto dell'antico palazzo reale di Lisbona era piuttosto mediocre. I sovrani che si erano succeduti fino all'ascesa di Joao V non diedero molta importanza al palazzo di Lisbona preferendo abitare nelle residenze di Sintra e di Evora²⁵.

Gli interventi effettuati per volere del nuovo monarca videro la realizzazione di una nuova ala dotata di portici che fu disposta parallelamente al fiume Tago. Quest'opera, secondo il França, fu progettata dal tedesco Ludovice mentre la realizzazione della famosa "Torre do Relógio" fu realizzata dal romano Canevari.

Ulteriori lavori furono eseguiti all'interno del palazzo e furono anch'essi opera del Canevari con la realizzazione di scale grandiose e nuovi saloni finemente decorati, ricchi di tappezzerie, arredi, quadri ed oggetti d'arte. Questi interventi furono giudicati di grande magnificenza da storici stranieri vissuti in quegli anni fra cui si annoverano le appuntazioni del Moreri e quelle del De Colmenar²⁶.

Da quanto fin qui riportato si evince che Canevari fu il bersaglio di ingiuste critiche che giungono fino a noi dall'unica fonte, quella del console francese Montagnac (visibilmente contraddetta dal testo dell'Elogio Funebre dedicato al sovrano), forse nota al Milizia e sovente riportata dalla storiografia più pigra e superficiale.

Il testo dell'Elogio in occasione della morte di Joao V non fa alcuna menzione di una partecipazione del Canevari al progetto dell'acquedotto e conferma che al 1748 l'architetto romano mantenesse addirittura ancora rapporti in terra portoghese realizzando il progetto di uno dei due orologi delle torri di una non meglio precisata Basilica di S. Maria.

La voce "Canevari" del Souza si conclude citando una epigrafe di Luis Caetano de Lima dedicata a tutti gli architetti italiani che operarono in Portogallo durante il regno di Giovanni V. Si tratta dell'epigramma LXXII intitolato "ROMANI ARCHITECTI IN URBEM A' REGE ADSCITI" e recita:

*"Aedibus ille olim Divum, Regumque superbia,
Additus Ausonia multus ab arte labor,
Praeside te nostris succedit sedibus hospes,
Et Domuum exornat limina, tecta, tholos.
Condita jam docto surgunt pallatia luxu,
Artificumque manum nobile jactat opus.
Finxisti ingenuis, Princeps, tu moribus Urbem;
Nunc mole exurgat pulchra, ipse facis"*²⁷.

Le opere menzionate nel testo dell'Elogio funebre a Joao V contemplano solo quelle che furono commissionate al maestro romano dalla corte di Lisbona. Da un interessante documento scoperto dal Carvalho che risulta custodito nell'*Arquivo da Igreja italiana de N. S. do Loreto in Lisbona* si afferma che Canevari possedeva un Atelier nella Rua Larga di S. Rocco dove un suo aiutante << Nicolao Moribello, genovese... muratore nella casa di Antonio Canevari Architetto del Re (...) poté vedere le piante che il maestro romano tracciava ora per la Casa Reale, ora per la nobiltà, il clero o la ricca borghesia.>> (t. n.)²⁸.

Si fa presente che Canevari in Portogallo operò anche per don Tomas de Almeida che fu il primo Patriarca del Portogallo, per il quale progettò e realizzò il restauro e l'ampliamento del *Palacio da Mitra* di Lisbona con annessi giardini, situato nel distretto di Marvila, opera

praticamente sconosciuta in Italia, ed ancora la residenza di Sant'Antao do Tojal con annessi giardini, la ristrutturazione della vicina chiesa con campanile, la realizzazione di un acquedotto di 20 km. costruito prima di quello delle Aguas Livres e che all'epoca era perfettamente funzionante ed infine l'opera forse più importante che realizzò a Tojal, ossia il palazzetto reale con mostra d'acqua, recentemente restaurato e classificato come monumento nazionale di particolare interesse pubblico già dal 1940. Il Carvalho gli attribuisce, sia pure con dubbio, anche il chiostro del Monastero di Santa Clara in Coimbra che viene generalmente attribuito al Mardel. Tale struttura presenta forti affinità con Mafra e se non fu disegnato dal Canevari fu almeno disegnato dal Ludovice, artefice ufficiale del progetto di Mafra. Una ulteriore opera che il Carvalho attribuisce a Canevari è la torre dell'università di Coimbra che fu delineata per volere di Joao V nel 1728 dal <<mais perito>> dei suoi architetti²⁹.

Canevari operò anche per committenze private realizzando la Quinta do Correio Mor a Loures, ove realizzò un imponente palazzo per la famiglia dei Mata Elves Coronel con annesso giardino, stalle, ed una piccola chiesa con campanile. Ricerche recenti di storici dell'arte portoghesi assegnano a Canevari anche altre opere fra cui l'ideazione del celebre palazzo da Necessidades che presenta sia nelle architetture di facciata che nelle articolazioni dei giardini fortissime analogie con il palacio da Mitra di Lisbona e con quello Correio Mor a Loures.

Note

¹ Emilio Lavagnino, *Gli artisti italiani in Portogallo*, op.cit. p. 85.

² Angela Delaforce, *Giovanni V di Braganza e le relazioni artistiche e politiche del Portogallo con Roma*, in Gabriele Borghini, Sandra Vasco Rocca (éd.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750)*, (catalogue d'exposition, Roma, San Michele a Ripa, 1990-1991), Roma, 1995, p. 21-39.

³ La Ferraris ritrova presso la Biblioteca Nacional di Lisbona una lettera spedita da Canevari al Maggiordomo dell'Ambasciatore del Portogallo Ribeiro de Miranda. Tale documento chiarisce definitivamente la data in cui Canevari intraprese il suo viaggio verso le terre lusitane: "Io sottoscritto ho ricevuto dall'Ill.mo Sig. Cav. Gio. Ribeiro de Miranda Maggiordomo dell'Ecc.mo Sig. Ambasciatore in conto delle mie mesate, che principieranno a decorrere dal giorno primo del prossimo mese di Maggio 1727 alla ragione di scudi Duemila duecento moneta romana, o sia voluta per ciaschedun anno; Dovendo partire per Lisbona se Dio vorrà al di quattro del Suddetto Mese di Maggio, e fare il detto Viaggio con ogni sollecitudine, dichiarando, che questa ricevuta con altre due simili tutte tre vagliono per un solo, e medesimo pagamento. Roma 24 aprile 1727, Antonio Canevari". Cit. in Paola Ferraris, *Antonio Canevari a Lisbona (1727-1750)*, op.cit. pag. 65 nota 1.

⁴ Questa notizia viene riportata dal Carvalho e fa riferimento ad un manoscritto dell'abate Francesco Cancellieri che fu pubblicato nel 1926 dal Marchese di Faria:

"Un'altra notizia curiosa ed inedita rispetto all'attività di Canevari in Roma è contenuta nel manoscritto dell'abate Francesco Cancellieri (pubblicato nel 1926 dal Marchese di Faria).

Quando nell'anno 1720 morì Papa Clemente XI e si realizzò il conclave in Roma per la elezione del nuovo papa, il re Don Joao V mandò immediatamente i cardinali D. Nuno da Cunha e D. José Pereira de Lacerda.

In occasione delle visite del Cardinal Pereira che fece nella Chiesa di S. Susanna il 16 agosto dell'anno 1721..." Gli ornamenti degli Archi delle cappelle erano composti con gli stemmi di S. Eminenza, tutti ricoperti di oro, così come il drappaggio che cadeva a cascata sopra il grande arco dell'altare maggiore, che fu opera del delicato ingegno, abilità e intenso lavoro del suo decoratore, Antonio Canevari...." (trad. nostra)

Ayres de Carvalho, *D. Joao V e a arte do seu tempo*, Mafra, 1962, vol.II, p. 360.

La notizia sulla realizzazione dell'apparato per la festa di S. Susanna commissionatogli dal Cardinal José Pereira de Lacerda viene riportata anche sul Diario Ordinario di Roma. Chracas, Diario Ordinario, n. 639, 16 agosto 1721.

⁵ Una copia di tali disegni fu fatta verificare dall'architetto maltese Carlos Gimac allo scopo di ricavare un modello ligneo da inviare a Lisbona. Cfr. Paola Ferraris, *Canevari Giacomo Antonio*, op.cit. p. 332

⁶ Le fonte da cui è tratta questa importante notizia viene riportata dal Venditti e fa riferimento al testo: Golzio, *Seicento e Settecento*, Torino, 1960, pag 917 ed all'Epistolario nell'edizione tedesca curato dal Garms: J. Garms. *Die Briefe des Luigi Vanvitelli an seinen bruder Urbano in Rom: KunstHistorisches material*, in <<Romische Historische Mittelungen>>, Rom -Wien 1971, XVIII, pp.203-279 in A. Venditti, *Note su Antonio Canevari...*, op.cit pag. 361, n. 22.

Per ulteriori notizie sulla cappella di San Giovanni cfr. R. Vincente D'Almeida, F. M.Sousa Viterbo, *A Capella de S. João Baptista erecta na Egreja de S. Roque, Fundação da Companhia de Jesus e hoje pertencente à Santa Casa da Misericórdia. Noticia histórica e descritiva*, Lisboa, 1900; Martin S.Briggs, *St. John's Chapel in the Church of S. Roque, Lisbon*, in *The Burlington Magazine*, 28, 1915-1916, p. 50-56 et 88-93; Maria Joao Madeira

Rodrigues, *A Igreja de S. Roque. Proposta de interpretação*, in <<Boletim da Junta Sistril de Lisboa>>, serie III, n° 73-74, Lisboa, 1970.

⁷ Joaquim Jaime B. Ferreira Alves, *A Architectura em Portugal no século XVIII: do Barroco Joanino aos alvares do neoclassicism*, op.cit. pp.2-9;

Vincenzo Golzio, *Artisti romani all'estero: Antonio Canevari e Vincenzo Mazzoneschi*, in <<Roma>> XVI (1938), pp. 464 e sgg.; Francisco José Gentil Berger, *Architetti italiani in Portogallo, Antonio Canevari (1681-1764)* in <<Arte Architettura>>, n.1/, di Baio editore, Milano 2006, pp.55-60.

⁸ Giovanni Antinori, architetto marchigiano (1734-1792) nato a Camerino compì studi di matematica e geometria che gli furono trasmessi da suo padre Girolamo. Studiò a Roma dove apprese l'architettura dal Theodoli. Nel 1755 si trasferì a Lisbona al seguito del cardinale Conti che era stato eletto Nunzio apostolico in Portogallo. Presentatosi alla corte del re José I fu nominato architetto regio eseguendo progetti per il nuovo palazzo reale di Campolide e partecipando alla ricostruzione della piazza del Commercio. Invisi dagli ambienti professionali portoghesi fu costretto a rientrare in Italia. Cfr. Emilio Lavagnino, *Gli artisti italiani in Portogallo*, op. cit.

Sull'influenza degli architetti italiani nell'architettura portoghese dell'età barocca si veda anche : Jay A. Levenson, *The Age of the Baroque in Portugal*, (catalogue d'exposition, Washington, National Gallery of Art, 1993-1994), London/ New Heaven, 1993.

⁹ Sousa Viterbo, *Antonio Canevari*, dal DIZIONARIO HISTORICO E DOCUMENTAL DOS ARQUITECTOS, ENGENHEIROS E CONSTRUTORES PORTUGUESES, vol.I, Imprensa Nacional Casa de Moeda, 1988, riproduzione in fac-simile dell'esemplare del 1899, p. 160 e sgg.

¹⁰ Ivi, p.162.

¹¹ Visconde di Santarem, vol.I, pag.CCLXI, cit. in Souza Viterbo, ibidem.

¹² José Fernandez Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra, Retorica da Perfeição*, Editorial Presença, Lisboa 1944, p. 128.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Tale scoperta si deve all'interessante ricerca di Walter Rossa, segnalata da Fernandez Pereira: Walter Rossa , *Além da Baixa*, tese de mestrado, Lisboa,1991.

¹⁵ Laura Bertolaccini, *La diffusione del modello, le città della provincia francese-Lisbona*, Roma, 2000.

¹⁶ José Fernandez Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra, Retorica da Perfeição*, op.cit., p. 128.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cirillo Volkmar Machado, *Collecao de Memorias as vidas dos pintores e escultores architectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiverao em Portugal*, (1823), Coimbra 1922, pag. 180 in Souza Viterbo, *Antonio Canevari*, op.cit.p.162.

¹⁹ cfr. Souza Viterbo, Ivi, p. 162.

si veda inoltre : F. Vieira De Mattos, *O insigne Pintor e leal esposo Vieira Lusitano, historia verdadeira que ale escrivem cantos Lyricos...* Lisboa, 1780.

Interessanti note biografiche sulla figura di Vieira Lusitano sono contenute nella "voce" curata da Manuel Amaral per il Dicionario Historico portoghese di cui riportiamo una breve sintesi:

Cavaliere professore nell'Ordine di Santiago della Spada, storico pittore della Casa Reale, accademico di Merito di S. Luca in Roma, era conosciuto col nome di Vieira Lusitano, per essere nativo di Lisbona , ove nacque il 4 ottobre del 1699, finendo i suoi giorni nel sito di Beato Antonio il 13 agosto del 1783. Vieira Lusitano fu destinato dalla sua famiglia alla carriera ecclesiastica ma manifestò ben presto una spiccata vocazione per le arti del disegno. Giunse a Roma a seguito del marchese di Abrantes che lo aveva accolto e protetto appoggiandolo nei suoi studi, il quale fu nominato ambasciatore in Roma. Nella città eterna fu discepolo del Luzzi (Luti o Luzi) il medesimo pittore che il Pio indica come uno dei maestri di Antonio Canevari. Fu in questa circostanza che il Vieira Lusitano conobbe l'architetto romano al quale dedicherà la celebre poesia.

Manuel Amaral, Vieira (Francisco de Matos), in *Dicionario Historico, corografico, heraldico, biografico, bibliografico, numismatico e artistico*, Romano Torres Editor, 1904-1995, vol.VII, pp. 459-460.

²⁰ Susanne Chantal, *La vie quotidienne au Portugal après le tremblement de terre de Lisbonne de 1755*, Paris, 1997 cit. in Laura Bertolaccini, *La diffusione del modello, le città della provincia francese-Lisbona*, Roma, 2000.

²¹ La notizia, secondo il Souza Viterbo, è riportata nel volume *Fastos do Hymeneo di Fr. José da Natividade*. Souza Viterbo, *Antonio Canevari*, op. cit. p. 161.

²² Beatriz Blasco Esquivias. *La presenza di Filippo Juvarra a Madrid e le reazioni al suo progetto per il Nuovo Palazzo Reale*. In *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, (a cura di A.Bonet Correa, B. Blasco Esquivias, G. Cantone), Electa Napoli, 1988 , p.44.

²³ Francisco Xavier da Silva, *Elogio funebre e historico de D. Joao V*, pag. 231, cit. in Souza Viterbo, *Canevari*, ibidem, pag.161.

²⁴ Souza Viterbo, *Canevari*, op.cit.p. 160.

²⁵ José Augusto França, *Una città dell'Illuminismo. La Lisbona del marchese di Pombal*, Officina Edizioni, 1972.

²⁶ L.Moreri, *Le Grand Dictionnaire Historique* , 1759, vol. VI; J. A. De Colmenar, << Annales d'Espagne et de Portugal >>, Amsterdam , 1741, cit. in França, *Una Città dell'Illuminismo...*, ibidem, p. 38

²⁷ Souza Viterbo, *Canevari* ,op.cit, p.162.

²⁸ Ayres de Carvalho, *D. Joao V e a arte do seu tempo* , Mafra, 1962, vol.II, p. 368.

²⁹ Ivi, p. 449.



Acquaforte del Quillard che rappresenta la macchina da festa con fuochi artificiali realizzata da Antonio Canevari nel 1728.

Le principali opere realizzate in Portogallo

La torre dell'orologio di Lisbona e la torre dell'orologio dell'Università di Coimbra

La più menzionata opera di Canevari in Portogallo è la Torre dell'orologio di Lisbona

Il testo della poesia del Vieira Lusitano accenna alla *Torre do grao Canavari*, *Que lhe ficava fronteira* indicando che fu edificata sull'antica base di una torre preesistente.

Una conferma che Canevari innalzò la torre dell'orologio di Lisbona nel luogo in cui già si ergeva un'antica torre ci viene confermata dal Carvalho:

*"Em 1728, com a vinda de Canevari, novo impulso lhe foi dado, deitando-se abaixo a velha torre, bastante arruinada, substituida com a que o architecto romano erigiu, conhecida pela <<torre do relógio>>".*¹

Una fonte certa che ci ha consentito di identificare il luogo esatto in cui era ubicata la torre è la carta di Lisbona del 1940 curata dall'ingegnere militare A. Vieira da Silva che riporta i tessuti edilizi scomparsi a seguito del terremoto del 1755 e quelli cancellati dall'intervento del marchese di Pombal.² In tale mappa si individua il punto esatto in cui era ubicata la Torre do Relógio del Canevari che risultava aggregata all'angolo occidentale *do Palacio Real*.

Nel frammento della veduta di Giorgio Braunio Agrippinate del 1593 dal titolo *Urbium Praecipiarum mundi Theatrum Quintum*, pubblicata sul medesimo volume del Vieira da Silva, viene raffigurato il Terreiro do Paço e si intravede una torre campanaria nello stesso sito ove nel Settecento verrà edificata la torre do Relógio di Canevari.

In un dipinto risalente al XVII secolo ed eseguito dal pittore inglese Dirk Stoop viene rappresentato il profilo del Terreiro do Paço facendo intravedere ancora l'antica torre sulla cui base Canevari edificò quella dell'orologio.

Infine nel dipinto di anonimo del 1693, che ritrae l'arrivo dell'ambasciatore papale alla corte del Portogallo, si intravede nettamente una *torre* situata nella parte posteriore del palazzo. In tutti questi dipinti e vedute l'antica torre viene riportata con il tetto quasi piatto. Da tali fonti iconografiche possiamo concludere che il progetto di Canevari interessò il completamento di una torre già esistente, aspetto che conferma quanto riportato nella celebre poesia di Vieira Lusitano.

Bisognerà attendere la veduta del Terreiro do Paço di Lisbona del 1730 per vedere in tutta sua compiutezza la torre eretta dal Canevari tra gli anni 1728-1730.³

Una dettagliata analisi dei caratteri compositivi e stilistici della Torre dell'Orologio viene effettuata dalla Ferraris che rileva nel progetto di Canevari, desumibile dalla veduta del 1730, una mediazione tra la rigida sagoma parallelepipeda della cella campanaria con un sistema di copertura visibilmente ispirato ai campanili di Juvarra. L'architetto messinese soleva infatti disegnare le parti terminali dei campanili con una piramide svasata lungo i quattro lati, sormontata dal caratteristico bulbo forato e tale analogo accorgimento sembra comparire anche nella soluzione adottata da Canevari per la Torre di Lisbona.

Differente appare, secondo la Ferraris, il modo in cui Canevari elabora il disegno della cella campanaria che presenta maggiore rigidità rispetto alle soluzioni juvarriane e che sembra più conforme alla soluzione adottata nel campanile delle SS. Stimate in Roma. Questo evidente contrasto tra rigidità della cella campanaria e maggior sinuosità del sistema di copertura si giustifica, secondo la Ferraris, con l'intenzione di adattare il disegno della torre alle rigide geometrie delle facciate del palazzo, aspetto che rivelerebbe un'attitudine "pragmatica" dell'architetto romano, molto attento nei suoi progetti alla conformazione delle architetture esistenti al contorno.⁴

La torre dell'orologio di Lisbona fu un'opera di grande rilevanza architettonica, non solo per l'intrinseco significato simbolico di torre civica annessa ad un palazzo reale ma soprattutto per le sue linee architettoniche che funsero da modello di riferimento o di ispirazione per molte altre torri campanarie realizzate in Portogallo durante il XVIII secolo.

Si fa osservare che oltre ai due campanili simmetrici, annessi alla chiesa del complesso di Mafra, la cui paternità progettuale è dibattuta fra Canevari e Ludovice, anche la torre annessa

al palazzo da Necessidade presenta alcuni elementi riconducibili alla torre dell'orologio di Lisbona.

Lo stesso Canevari sperimenterà in Portogallo ulteriori varianti compositive e stilistiche per il disegno dei campanili. Il campanile annesso alla chiesa patriarcale di Sant'Antao do Tojal presenta una variante del sistema di copertura rispetto alla soluzione precedentemente adottata nella torre di Lisbona. In questo caso Canevari attacca alla piramide svasata una copertura a padiglione in luogo del caratteristico bulbo forato ed innesta un unico foro (occhio) in corrispondenza della linea di sutura delle due parti. Una identica soluzione realizzerà anche per il piccolo campanile annesso alla cappella del palacio Correio Mor a Loures. Tale accorgimento appare visibilmente ispirato al sistema di copertura a padiglione dei due grandi torrioni d'angolo del complesso di Mafra, con la variante che mentre gli occhi dei torrioni risultano essere in numero di tre per lato, nel campanile di Tojal vengono ridotti ad uno. Questo riferimento pone una serie di interrogativi che permangono ancora inesplorati sulle ragioni per cui Canevari adottò un sistema di copertura del campanile di Tojal analogo a quello dei torrioni di Mafra. I torrioni di Mafra come quello posto sul fronte mare all'estremità del Palazzo reale di Lisbona vengono attribuiti al Ludovice ma l'idea scaturì, come rileva il Carvalho, da precedenti elaborazioni Juarriane o forse canevariane.

Fra le torri campanarie progettate da Canevari in Portogallo va altresì annoverata la torre dell'Università di Coimbra che fu edificata fra il 1728 ed il 1730 per incarico del re Joao V che volle ampliare ed arricchire l'antica e prestigiosa sede universitaria.⁵

Canevari ricollocò una precedente torre fatta edificare da Joao de Ruao nel 1561 in una nuova posizione posta all'angolo fra la Via Latina e la cappella. Ma la torre non fu il solo intervento settecentesco che interessò le antiche fabbriche dell'università. Di epoca settecentesca è anche il portico a tre grandi arcate sormontate da un timpano che reca sulla sommità i caratteristici acroteri con fiaccole. Tale avancorpo, avanzante rispetto al più antico prospetto di epoca manuelina, è posto alla sommità di una maestosa scalinata centrale di pianta ellittica. Non sappiamo se Canevari effettuò anche alcuni di questi ulteriori interventi che sembrano riconducibili alla stessa epoca in cui fu edificata la torre. Fatto è che tutti gli elementi compositivi e stilistici che si ravvisano: dalle scale, alle decorazioni del fregio, fino agli acroteri con fiaccole, sembrano attinti al repertorio canevariano o quanto meno appaiono di chiara scuola romana. La nostra attenzione si è soffermata in particolare sul disegno delle balaustre del loggiato che presentano lo stesso disegno di quelle che compaiono alla sommità della torre, aspetto che indizia di una direzione unitaria dei due interventi.

La torre viene ancor oggi valutata ed apprezzata come un'opera di degna fattura e bellezza che costituisce il simbolo dell'Università e della città di Coimbra.

A tal proposito il "Coimbra Group General Assembly" dell'Università la definisce come "*un fine e raro esempio di torre Barocca non militare, di classica sobrietà, con eleganti ornamenti alla base come alle sue finestre e regola con i rintocchi delle campane dell'orologio la vita dell'Ateneo e della stessa città*"⁶

Note

¹ Ayres de Carvalho, *D. Joao V e a arte do seu tempo*, op.cit., pag 378

² A. Vieira Da Silva, *As Muralhas da Ribeira de Lisboa*, volume I, Publicações Culturais da Camara Municipal de Lisboa, 1940

³ Questa veduta del Terreiro do Paço custodita nel Museo da Cidade di Lisbona consiste in un disegno a penna e acquarello nel quale si evince lo stato del palazzo reale di Lisbona con l'annessa torre del Canevari prima del tragico terremoto del 1755. La tavola contiene in basso una legenda nella quale sono indicati i principali palazzi e torri campanarie della città. Si individuano nettamente gli ampliamenti del palazzo reale relativi al "quarto da Raynha alemana" (indicato con la lettera A), la "torre do relógio da Cidade" (indicata con la lettera C) e la torre della chiesa Patriarcale di Lisbona (lettera D), forse attribuibile ancora al Canevari.

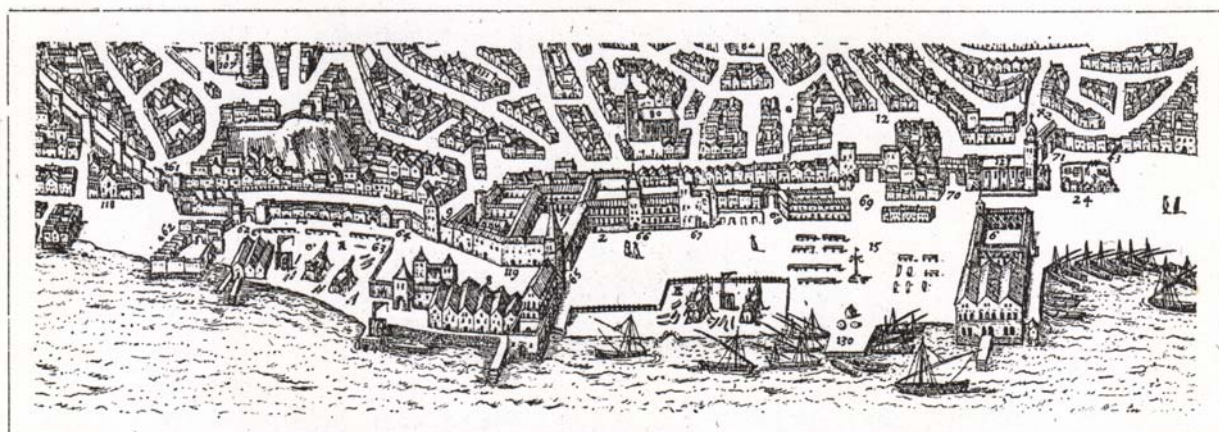
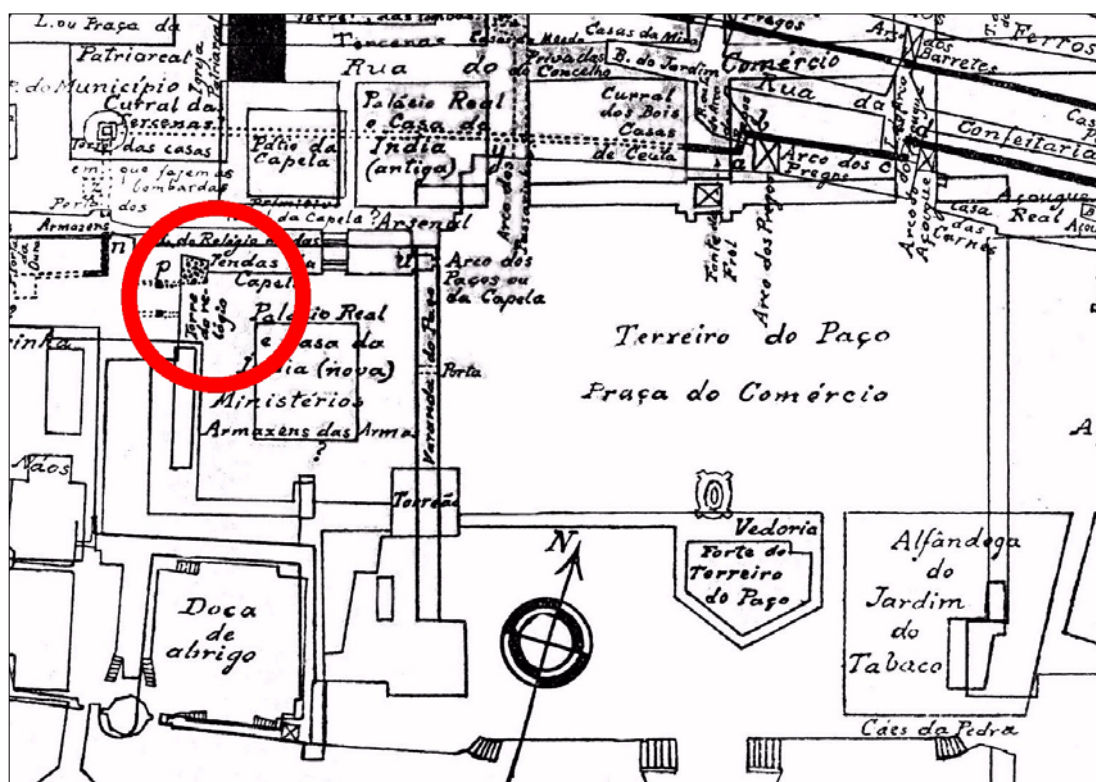
⁴ Paola Ferraris, *Antonio Canevari a Lisbona (1727-1732)* op.cit. pp.57,58

⁵ Un documento ufficiale che attesta la paternità di Canevari negli interventi settecenteschi per l'Università di Coimbra è contenuto nell'Arquivo Nacional da Torre do Tombo:

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa), *Mesa da Consciencia e ordens*, Universidade de Coimbra , Maço 60, doc. 33.

Tale documento viene segnalato dal Rossa nell'interessante saggio sull'architettura e l'urbanistica portoghese nell'epoca di Joao V: Walter Rossa, *A imagen Ribeirinha de Lisboa. Alegoria de uma estética urbana Barroca e instrumento de propaganda para o Império*, Universidad de Coimbra, 1999, nota 72, p. 1338

⁶ Sito ufficiale del *Coimbra Group General Assembly 2005, Interest of Places*, Universidade de Coimbra , 2005



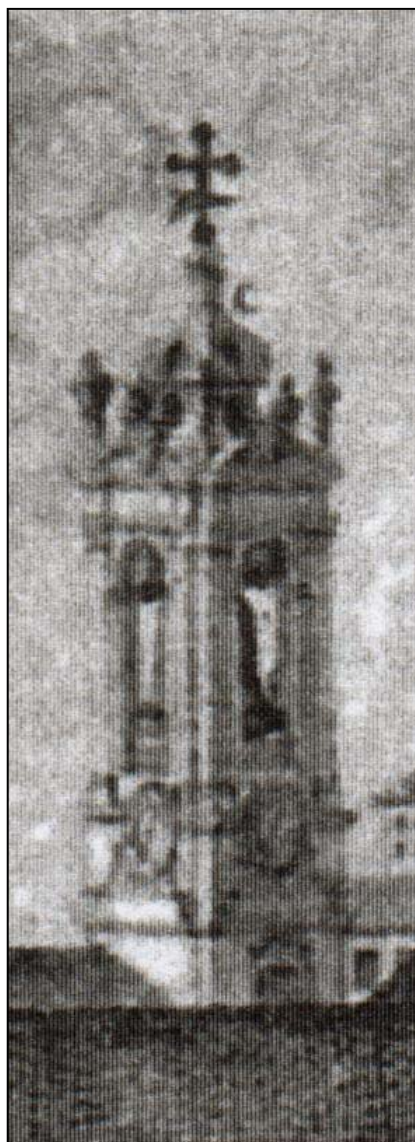
OLISSIPPO QUÆ NUNC LISBOA, CIUITAS AMPLISSIMA LUSITANIÆ, AD TAGUM, TOTIUS |
ORIENTIS, ET MULTARUM INSULARUM AFRICÆQUE ET AMERICÆ EMPORIUM NOBILISSIMUM
Fragmento da estampa n.º 2 da obra VRBIVM PRÆCIPVARVM MVNDI THEATRVM QVINTVM, autor GEORGIO BRAVNIO AGRIPPINATE,
cuja primeira edição parece que é de 1593.

In alto: localizzazione della *Torre do Relógio* del Canevari sulla planimetria dell'ingegnere militare A. Vieira da Silva che identifica i tessuti urbani distrutti dal terremoto del 1755

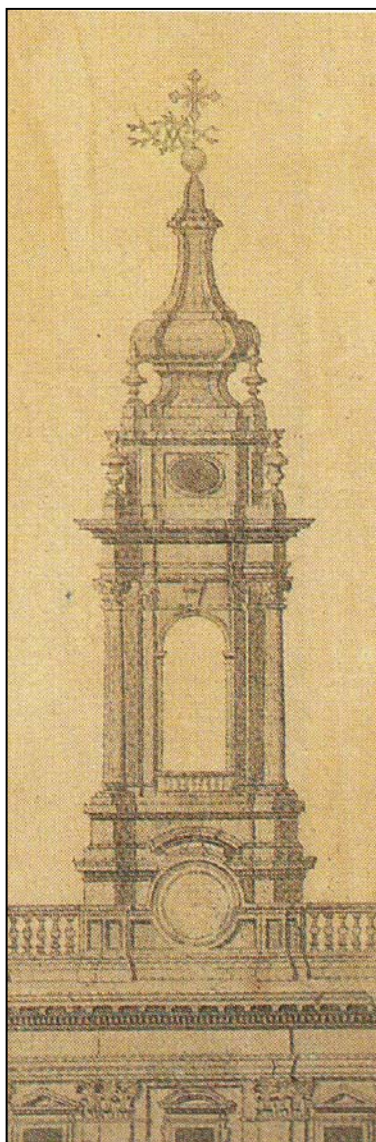
In basso: Frammento della stampa del 1593 di Georgio Braunio Agrippinate tratta dall'opera *Urbium Paecipuarum Mundi theatrum quintum*



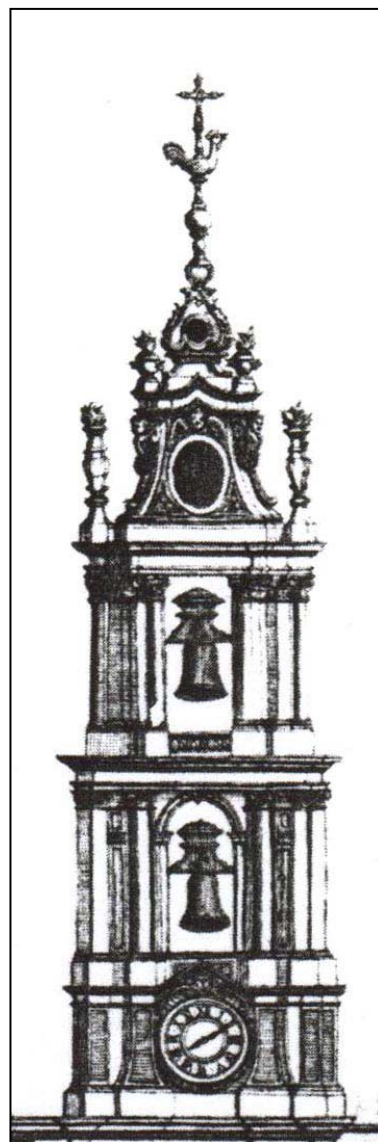
Veduta del Terreiro do Paço custodita nel Museo da Cidade di Lisbona consistente in un disegno a penna e acquarello nel quale si evince lo stato del palazzo reale di Lisbona con l'annessa torre del Canevari prima del tragico terremoto del 1755. La tavola contiene in basso una legenda nella quale sono indicati i principali palazzi e torri campanarie della città. Si individuano nettamente gli ampliamenti del palazzo reale relativi al "quarto da Raynha alemana" (indicato con la lettera A), la "torre do relógio da Cidade"(indicata con la letteraC) e la torre della chiesa Patriarcale di Lisbona (lettera D), forse attribuibile ancora al Canevari.



Torre dell'Orologio di Antonio Canevari



Campanile della Basilica di Superga di Filippo Juvarra



Uno dei due campanili identici della chiesa annessa al palazzo di Mafra, opera attribuita al Ludovico

Raffronto fra la torre dell'orologio di Canevari con le torri campanarie di Juvarra (Campanile della basilica di Superga) e di Ludovico (campanili della basilica di Mafra)



Antonio Canevari: Torre dell'Orologio dell'Università di Coimbra
 In alto: Veduta prospettica del Cortile dell'Università
 In basso: Particolare dell'orologio

Il palazzo reale di Mafra

A seguito della nascita della principessa Maria Barbara, venuta alla luce il 4 dicembre del 1711, il monarca portoghese don Joao V decise di far edificare un nuovo ed immenso palazzo che contenesse insieme una basilica, un monastero ed una nuova residenza reale: una imponente costruzione che fosse in tutto simile all'Escorial madrileno. Secondo alcune fonti venne bandito un concorso al quale parteciparono diversi architetti stranieri fra cui Juvarra, Canevari ed il tedesco Ludovice. Questi si aggiudicò l'incarico forse perché sorretto, secondo quanto riporta il De Coutreras, dalla influente protezione dei gesuiti di cui si giovò.

Scrivono il De Coutreras : *" nell'anno 1717 il re si decise a compiere la sua promessa di costruire un immenso edificio che contenesse una basilica, un monastero e un palazzo, alla maniera dell'Escorial come debito per un voto religioso. Fu bandito un concorso per scegliere il progetto definitivo . Tre architetti si presentarono: l'abate Filippo Juvarra, già famoso per le sue costruzioni in Torino, Antonio Canevari e Federico Ludovice; nonostante il prestigio del primo, fu preferito il progetto dell'ultimo."*¹.

Secondo la versione fornita dallo storico portoghese Ayres de Carvalho non vi fu alcun concorso bandito per la redazione di progetti per il palazzo di Mafra. *"Canevari come il grande e incomparabile artista siciliano Juvarra non giunse in Portogallo per competere in qualche <<concorso >> (come affermava il Cirillo) con il Ludwig (Ludovice), ma semplicemente per collaborare con il re nelle grandiose imprese che intendeva effettuare , come l'acquedotto di Aguas Livres o come Mafra">>*².

In un altro passo il Carvalho mostra ancor più chiaramente il suo convincimento sulle ragioni della chiamata dei due architetti italiani in Portogallo:

*" Se il re, che ben conosceva le qualità del Ludwig, lo considerasse con lo spirito inventivo all'altezza di eseguire un grandioso progetto come quello della Patriarcale, e più tardi l'acquedotto delle Aguas Livres possiamo stare certi che non avrebbe fatto venire da Torino il geniale Juvarra , e da Roma il <<grande Canevari>>, come lo denominò Vieira Lusitano."*³.

Molti studiosi portoghesi concordano nel ritenere che Canevari avesse partecipato direttamente alla progettazione del convento di Mafra o di parti consistenti di esso. Secondo le fonti riportate dall'Azevedo e dal França l'intervento eseguito da Canevari a Mafra risalirebbe agli anni 1729-30 e riguarderebbe essenzialmente gli ampliamenti del convento dei cappuccini che fu poi incluso nel complesso architettonico progettato da Ludovice⁴. Il convento era difatti preesistente al progetto del palazzo reale e della nuova chiesa con i due campanili simmetrici

Anche il Carvalho ritiene che il primo intervento nell'area in cui sorgerà l'imponente palazzo di Mafra fu redatto da Antonio Canevari e prevedeva l'ampliamento di un convento già esistente che verrà successivamente incorporato nel grande palazzo:

*" A partire dal 1728, fu deciso dal Re l'aumento della parte conventuale da 200 a 300 frati. Per questo lavoro eseguito conformemente al gusto ed alle concezioni di D. Joao V , (...) noi non possiamo escludere l'impegno e il consiglio di Canevari , uno degli architetti del re"*⁵.

Il Carvalho getta un'ombra di dubbio anche sulla paternità ideativa del palazzo ad opera del Ludovice e rileva come alcuni elementi architettonici e compositivi, relativi alla facciata principale con i due caratteristici torrioni d'angolo ed i due campanili posti ai lati della chiesa centrale, compaiano nelle medesime forme e fattezze in uno schizzo elaborato da Filippo Juvarra nel 1719 per il progetto della Igreja Patriarcal .

Per tali considerazioni lo storico portoghese ritiene, contrariamente a quanto riportato dal De Coutreras e soprattutto da Cirillo Wolkmar Machado, che il Ludovice fu un "usurpatore" di idee architettoniche e soluzioni la cui paternità ideativa va ricercata o ricondotta agli apporti di Juvarra e Canevari.

E' questo, secondo il Carvalho, il motivo per cui nel poema di Vieira Lusitano rivendicandosi la grandezza del Canevari si accenna al fatto che in occasione del progetto di Mafra il povero maestro romano fu defraudato.

Nella celebre elegia il pittore e poeta Vieira Lusitano accusò il Ludovice di usurpare il titolo di architetto non essendo egli altro che un orafo: "*E que da rustica sfera/ de fabro nao excedendo/ contro a natureza o nome/ pode usurpar de arquitecto*" ⁶.

In effetti, come suggerisce il Carvalho, se si osserva con attenzione lo schizzo elaborato da Juvarra nel 1719 per la Patriarcale di Lisbona si evince chiaramente che l'intero prospetto laterale della grande piazza disegnata dall'architetto messinese, presenta fortissime analogie compositivo- formali con il fronte prospettico della basilica incorporata nel palazzo di Mafra, opera attribuita al Ludovice.

Persino i caratteristici torrioni d'angolo a pianta quadrata e con cupole a padiglione, che si vedono nel palazzo di Mafra risultano già presenti nello schizzo di Juvarra.

Ayres de Carvalho attribuisce a Canevari anche il disegno dei due campanili di Mafra poiché risulterebbero alquanto simili alla Torre do Relógio.

Di diverso tenore è la posizione sostenuta da José Fernandez Pereira che considera Ludovice come il solo responsabile della pianta globale dell'edificio, l'elaboratore di una grande sintesi di tutti i progetti ed i riferimenti all'architettura romana collezionati dal re João V ⁷.

Secondo la ricostruzione della Ferraris i campanili del complesso di Mafra furono invece realizzati dal Ludovice che comunque dovette rifarsi ai caratteri compositivi e stilistici della già edificata torre dell'orologio di Lisbona mentre l'intero schema della chiesa di Mafra potrebbe rifarsi all'impianto della chiesa di S. Ignazio in Roma.⁸

Note

¹ Sebbene il De Coutreras conferma che il Ludovice fu sempre protetto dai gesuiti non lo ritiene per questo un architetto dalle mediocri capacità: "*Il turpe nazionalismo romantico ha giustificato la elezione del Ludovice che si dovè ad intrighi dei gesuiti. Era, in realtà un architetto di raro merito. Nato in una piccola città in Suabia (1670), apprese l'arte di orafo dalla bottega paterna. Convertito al cattolicesimo si trasferì a Roma per entrare nella Compagnia di Gesù, però si innamorò di una bellissima ragazza, Clara Ines Morelli, e andò a vivere con ella abbandonando la sua vocazione religiosa. Continuò comunque a nutrire molta affezione per i Gesuiti che lo protessero sempre, e si stabilì come orafo in Portogallo agli inizi del Secolo.*" (trad. nostra) Queste notizie sono riportate da Juan de Coutreras (Marques de Lozoya), *Historia del Arte Hispanico*, Tomo cuarto, Barcellona - Buenos Aires, 1945 p. 430

² Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, op.cit., p. 361

³ Ivi, p. 341

⁴ Scrivono in proposito il Venditti e L'Azzi Visentini: "*Il nome del Canevari è collegato ai lavori di costruzione del palazzo-convento di Mafra da tutti gli studiosi; la tesi più attendibile è che l'intervento risalga al periodo 1729-1730, cioè al periodo immediatamente precedente la consacrazione della basilica di Mafra, (1730) o forse appena successivo, e faccia parte dei notevoli lavori di ampliamento del convento dei cappuccini, inserito nel complesso architettonico assieme al palazzo e alla basilica*". A Venditti, M. Azzi Visentini, *Canevari Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, op. cit. p. 56

Le fonti portoghesi cui fa riferimento il Venditti sono: J. A. França, *Uma ville de lumiere: la Lisbonne de Pombal*, Paris 1965 e De Azevedo, *Solares Portugueses*, Lisboa, 1962

⁵ Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, op.cit., pag. 363

⁶ *O Insigne Pintor e Leal Esposo Vieira Lusitano*, Lisbona 1980

⁷ José Fernandez Pereira, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Lisboa 1986, p. 198 e pp. 218-219

⁸ P. Ferraris, *Antonio Canevari a Lisbona (1727-1732)*, in *Giovanni V di Portogallo e la cultura romana del suo tempo*, op. cit. pag.57

Sul palazzo di Mafra segnalo inoltre le seguenti opere:

J.P. Freire, *Mafra: noticia historico- archeologica e artistica de vila e do paço conventual*, Oporto, 1953

L.F. Dagama, *Palacio Nacional de Mafra*, Mafra, 1986

Fr. João de S. José do Prado, *Monumento Sacro da Fabrica, e Solemnissima Sagração da Santa Basilica do Real Convento de Mafra*, Lisboa, 1751;

Fr. João de Santana, *Real Edificio Mafrense Visto por Fora e por Dentro*, Mafra, 1828 (BIBLIOTECA DO PALÁCIO NACIONAL DE MAFRA, Res.);

Basilica e Palácio de Mafra, in *Arquivo Pittoresco*, Ano IV, Nº15, Lisboa, 1855;

Joaquim da Conceição Gomes, *O Monumento de Mafra*, Mafra, 1866;

Joaquim da Conceição Gomes, *Descrição Minuciosa do Monumento de Mafra*, Lisboa, 1871;

Eduardo Augusto Vidal, *O Convento de Mafra*, in *A Arte*, Vol. I, s.l., 1879;

Visconde de Sanches de Baena, *Apontamentos Acerca da Biographia do Notavel Architecto da Basilica Real, Palacio, e Convento da Villa de Mafra*, Lisboa, 1881;

Alberto Teles, *Os Paços Monásticos de Mafra*, in *O Occidente*, Nº 506, Nº 508, Nº 510, Nº 513, Nº 514, Lisboa, 1893;

J. Lino de Carvahlo, *Monumento de Mafra*, Lisboa, 1904;

J. Cardoso Gonçalves, *O Convento de Mafra*, Lisboa, 1906;

João Paulo Freire, *Mafra: História, Bibliografia e Notas*, Lisboa, 1925;

Júlio Ivo, *O Monumento de Mafra*, Porto, 1930;

João Paulo Freire, Carlos de Passos, *Mafra, Notícia Historico-Archeologica e Artistica da Vila e do Paço Conventual*, in *Monumentos de Portugal*, Série II, Nº 1, Porto, 1933;

D. Fernando Paes de Almeida SILVA, *Mafra e os Seus Artistas*, Mafra, 1944;

A. Ayres de Carvalho, *A Escultura em Mafra*, Mafra, 1950;

A. Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Lisboa, 1962;

A. Ayres de Carvalho, *A Escola de Escultura de Mafra*, Lisboa, 1964;

Luís Chaves, *Mafra. O Monumento*, Guimarães, 1963;

Carlos Azevedo, Julieta FERRÃO, Adriano GUSMÃO, *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Vol. III, Lisboa, 1963;

ASSUNÇÃO, Guilherme, *Mafra. Efemérides do Concelho*, Mafra, 1967;

A.. Ayres de Carvalho, *Palácio e Convento de Mafra*, Lisboa, 1973;

Raul Lino, *Palácios Portugueses*, Lisboa, 1973;

Armando Lucena, *Monografia de Mafra*, s.l., 1980;

Yves Bottineau, *À Propos des Sources Architecturales de Mafra*, Lisboa, Paris, 1983;

Luís Filipe Marques da Gama, *O Palácio Nacional de Mafra*, Lisboa, 1985;

José Fernandes Pereira, *Mafra, Igreja, Palácio e Convento de*, in PEREIRA, José Fernandes, (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989;

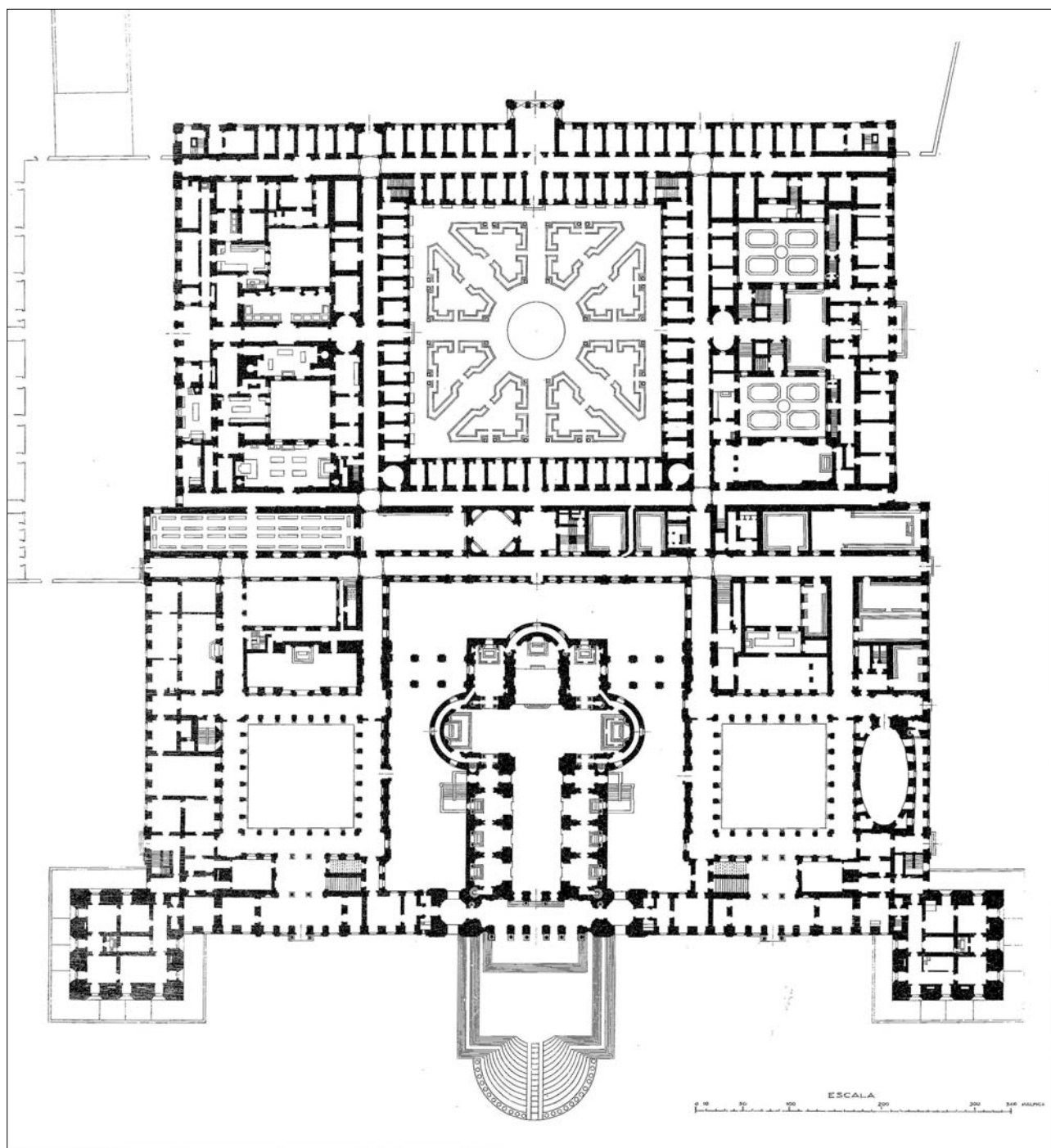
Fernandes Pereira, *Arquitectura e Escultura de Mafra*, Lisboa, 1994;

Manuel Gandra, *Mafra Barroca* (Iconografia), Lisboa, 1989;

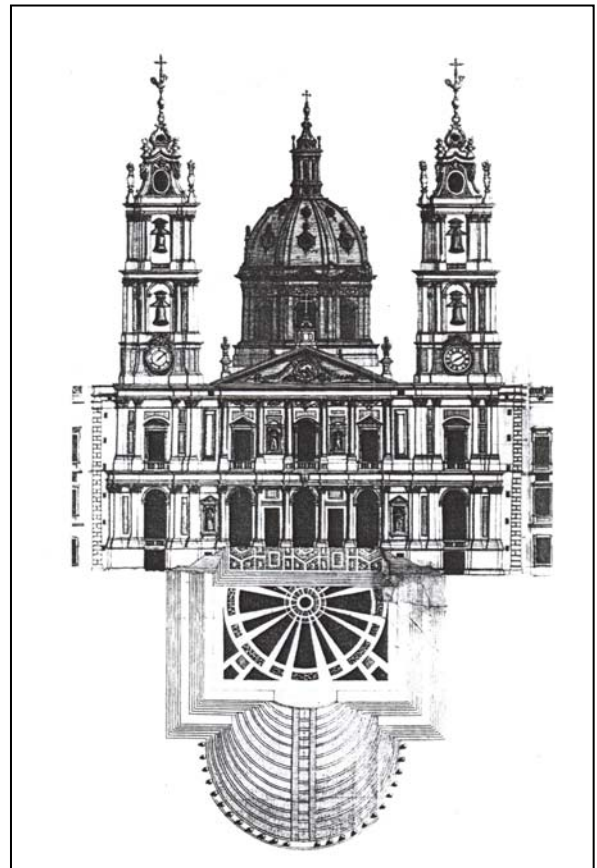
Júlio Gil, *Os Mais Belos Palácios de Portugal*, Lisboa, 1992;

António Filipe Pimentel, *Arquitectura e Poder. O Real Edifício de Mafra*, Coimbra, 1992;

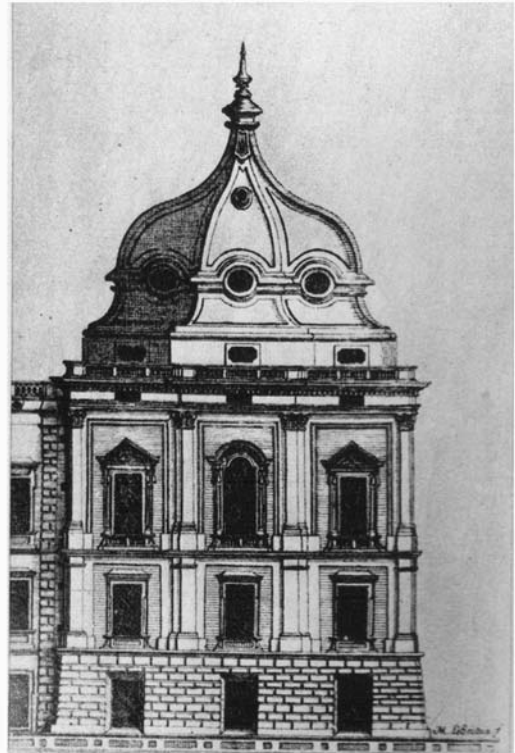
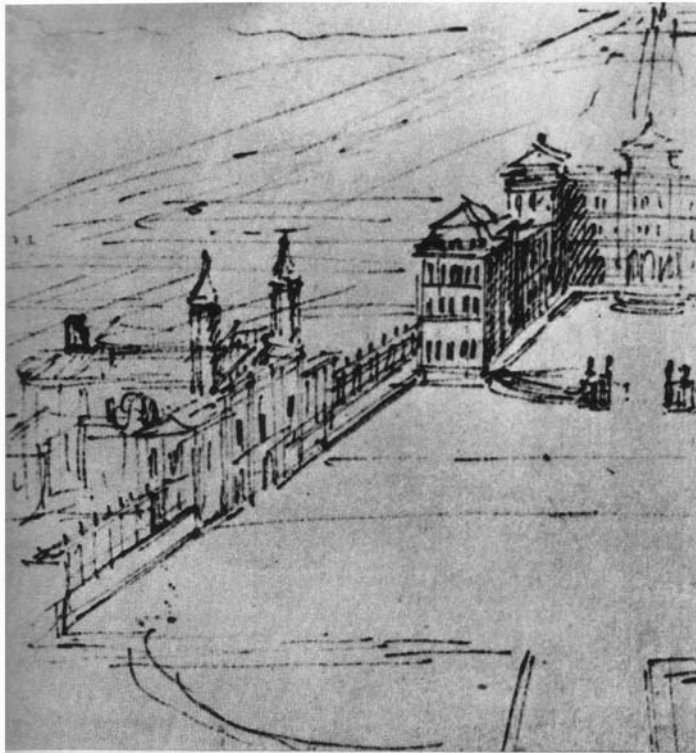
Maria Margarida Montenegro, *O Palácio Nacional de Mafra*, Lisboa, 1995



Rilievo del complesso di Mafra



Campanili del complesso di Mafra progettati dal tedesco Friedrich Ludovice su ispirazione della "Torre do Relógio" di Canevari. I torrioni d'angolo con coperture a pagode furono invece ispirati a quelli che compaiono negli schizzi di Filippo Juvarra per la chiesa Patriarcale di Lisbona redatti nel 1719.



In alto a sinistra: disegno di Filippo Juvarra per la Patriarcale di Lisbona del 1719, pubblicato da Ayres de Carvalho nel 1962, che fu adottato da Ludovice per la composizione dell'intero prospetto principale del palazzo di Mafra , ivi compresi i due torrioni d'angolo.

In alto a destra: particolare del disegno di uno dei due torrioni del palazzo di Mafra.

Il palazzo Correio Mor a Loures

L'Azevedo ed il Carvalho attribuiscono a Canevari la Quinta do Correio Mor a Loures, intervento che fu realizzato intorno al 1730¹.

A Canevari si deve il ricco palazzo che fu dell'antica famiglia dei Matta, discendente da Luigi Gomes de Elvas Coronel che cambiò la denominazione del cognome durante il regno di Filippo II del Portogallo.

La creazione del palazzo è legata al possesso del titolo di Correio Mor acquistato il 19 luglio del 1606 dal banchiere Luigi Gomes da Matta per circa 70000 cruzados.

I Gomes da Matta, di origini ebraiche, discendevano dal ricco banchiere Oriundo de Castela che si convertì al cattolicesimo facendosi battezzare col nome di Fernando Perez Coronel. Da quel momento la casata si pose sotto la protezione del re cattolico².

Nel 1563 Fernando Perez Coronel si stabilì nella città di Elvas ed accrebbe il suo cognome con l'appellativo della località in cui andò a risiedere.

Il primo proprietario della Quinta do Correio Mor fu Luigi Gomes da Matta che visse nel XVII secolo, ma non fu lui a far erigere il grandioso palazzo, bensì suo figlio Antonio. Questi nel suo lungo testamento, alla pagina 62, menzionando varie proprietà possedute dalla sua famiglia, dice esplicitamente: "*Quinta da Matta con suas terras e azenha e mai pertencas propriedade que Louiz Gomes da Matta, meu pai, deixou vinculada*"³.

Il testamento di Antonio Gomes da Mata è un documento molto interessante, poiché dimostra che il suo estensore fu un uomo pietoso, devoto e molto ricco. José Antonio da Mata de Sousa Coutinho (n. 1718) fu sesto Correio Mor nonché cavaliere dell'Ordine di Cristo, l'ordine religioso militare fondato da Dionigi I del Portogallo che successe a quello dei cavalieri templari.

Dalla lettura del testamento si evince che la famiglia dei Matta possedeva grandi proprietà e palazzi a Lisbona, a Luz, a Loures, in Almada, nella località di Adentejo e ad Elvas. I Matta furono fra i più grandi banchieri del Portogallo.

L'ultimo erede della casata fu Manuel José da Maternidade Matta de Sousa Coutinho, primo conte di Penafiel, che ricevette come indennizzo per la scadenza del titolo dell'ufficio e del titolo di conte, una rendita annuale di 40000 cruzados nonché una pensione vitalizia.

Nel 1874 l'imponente palazzo Correio Mor fu venduto ad Antonio Louza la cui famiglia lo ha posseduto fino al 1996.

L'edificio con l'annesso parco fu realizzato durante il regno di Giovanni V del Portogallo per volere di Antonio Gomes da Matta e l'incarico di redigere il progetto sarebbe stato affidato, secondo quanto riportano Azevedo e Carvalho, al Canevari, a quell'epoca noto architetto della corte portoghese.

Nel suo recente saggio su *Antonio Canevari a Lisbona* Francisco José Gentil Berger ritiene che il palazzo Correio Mor non fu progettato da Canevari poiché non esistono documenti di archivio che lo attesterebbero ed inoltre, nessuno dei riferimenti compositivi e stilistici che compaiono nel palazzo sarebbero riconducibili ad opere di Antonio Canevari. Secondo Gentil Berger il progetto andrebbe attribuito all'architetto Manuel da Costa Negreiros poiché ai lavori vi avrebbe partecipato uno dei suoi fratelli. Berger ritiene che Manuel da Costa Negreiros avendo operato con Canevari al progetto delle Aguas Livres potrebbe aver attinto dal repertorio del maestro romano elementi stilistici che avrebbe poi reimpiegato nel Palazzo Mor. Scrive il Berger: "*Ayres de Carvalho, autore portoghese, nella sua opera "D. Joao V e l'Arte del suo tempo" ha attribuito a Canevari il Palazzo Correio Mor a Loures, a circa dieci chilometri da Lisbona, casa signorile di grandi proporzioni, totalmente restaurata negli anni '70. Avendo io stesso diretto il restauro del palazzo durante sette anni, '68-'73, e studiato in profondità la sua storia, non ho trovato nessun indizio documentale o, dall'analisi architettonica, nessun elemento decorativo, sia all'esterno che all'interno, caratteristico del lessico formale di Canevari, o che somigli a uno qualsiasi dei suoi lavori, sia in Portogallo che in Italia. Per questo motivo non sottoscrivo questa attribuzione. L'architettura di questo palazzo è spoglia e sobria, non ha niente a che vedere con il*

*"Barocchetto" italiano e, piuttosto, si ascrive alla designazione di Kubler di Architettura Piana e d'apparenza rurale."*⁴.

Sebbene non esistano documenti certi che assegnano la paternità dell'opera a Canevari, non sono convinto delle tesi avanzate dal Berger per le seguenti ragioni. Molti riferimenti stilistici e compositivi che ricorrono nell'architettura del palazzo Mor si denotano in opere note e meno note del maestro romano, sia antecedenti che successive alla parentesi portoghese:

- La grande mostra in stile *rocaille* ubicata al centro della facciata principale si richiama a quella realizzata da Borromini per l'oratorio dei Filippini in Roma;
- La balconata continua aggettante è un tema ricorrente in altre opere di Canevari (progetto di Palazzo Pontificio del 1703 e Reggia di Portici). Faccio osservare che persino le decorazioni in ferro battuto della ringhiera del Palazzo Mor appaiono molto simili a quelle che compaiono sulle ringhiere della reggia di Portici.
- Le due volute poste ai lati del fastigio che sormonta il portale di accesso sono uguali a quelle che compaiono alla sommità della chiesa dell'ospedale di S. Gallicano in Roma, opera a cui lavorò anche Canevari, secondo i già menzionati documenti ritrovati dal Bruno e riportati dalla Ferraris.
- Il campanile annesso alla piccola cappella del palazzo presenta notevoli richiami con la parte terminale di quello annesso alla chiesa di S. Antao do Tojal, ivi compresa la sua posizione che risulta, come a Tojal, arretrata rispetto alla facciata della chiesetta.
- La porta-finestra con arco strombato posta al piano nobile del Palazzo Mor presenta lo stesso disegno delle quattro finestre che ritroviamo sul prospetto della Reggia di Portici.
- Ma la prova forse più evidente che rinvia al metodo progettuale adoperato da Canevari nella stesura delle piante di alcuni suoi progetti si ravvisa nella matrice generativa geometrica del palazzo ove l'intero disegno e persino il taglio dei corpi di fabbrica, nonché dei muri divisorii, viene generato ricorrendo ad una matrice di costruzione caratterizzata da una circonferenza che iscrive l'intero edificio, a similitudine di quanto fece nel progetto del Palazzo Pontificio.

Come poteva dunque Manuel da Costa Negreiros attingere tutti questi elementi dal repertorio del maestro romano e persino generatrici geometriche che ritroviamo in opere non solo antecedenti ma addirittura successive alla parentesi portoghese (finestre della reggia di Portici)? L'esempio più eclatante è dato proprio dalla finestra con arco strombato che compare al centro della facciata principale del palazzo Mor e che verrà riproposta nella facciata del palazzo reale di Portici. E' sostenibile l'idea che Canevari possa aver ripreso nella facciata della reggia di Portici un particolare architettonico disegnato in Portogallo da un suo "allievo" che a sua volta lo avrebbe copiato da suoi disegni?

Il sito su cui sorse il palazzo è ubicato in un'ampia e ridente vallata ricoperta di boschi, vigneti e fonti d'acqua.

Si tratta di imponente edificio dotato di 140 stanze, con pianta ad "U" che si sviluppa intorno ad una corte quadrata, delimitata sulla strada da un ampio portale che reca alla sommità un fastigio con lo stemma della casata ⁵.

Il complesso è inoltre dotato di un ampio parco, di un giardino, alloggi per la servitù ed una cappella gentilizia con campanile.

Al centro della facciata principale si leggono due alti archi che segnano il doppio ingresso fra cui è ubicato un abbeveratoio con fontana. Al piano nobile una lunga balconata con ringhiera finemente lavorata poggia su sei mensoloni a volute mentre al centro della facciata spicca una finestra con un caratteristico arco strombato che spezza il cornicione di chiusura. Dal profilo del cornicione, in corrispondenza dell'unità centrale della facciata, si innalza una grande mostra decorata in stile *rocaille* nel cui centro è ubicata una nicchia che racchiude la statua della SS. Vergine de Oliveira.

Questo dettaglio di ascendenza borrominiana, ispirato a quello che compare nell'oratorio di San Filippo Neri in Roma, appare più consono ad un edificio religioso che ad un edificio privato ma va interpretato come contrassegno della forte religiosità del committente,

testimoniata anche dalla cappella gentilizia con campanile che sorge alle spalle dell'ala sinistra del palazzo.

Per accedere ai piani superiori fu realizzata una grande scala con andamento a T che si diparte da un ampio vestibolo. Alla fine della prima rampa si ammira una grande vasca realizzata in un sol blocco di marmo con al centro una statua con figura femminile.

Il palazzo contiene diverse sale fra cui sono da rimarcare quella della musica, dei trofei e dei SS. Apostoli, finemente decorate con stucchi ed azulejos figurativi nei caratteristici toni di blu e bianco.

Di un certo interesse sono anche i locali adibiti a cucina che si configurano come un ambiente quasi monumentale, caratterizzato sulla parete di fondo da tre archi ribassati poggianti su colonne in pietra sotto i quali è ubicata una coppia di camini.

Ai lati della sala si denotano due piani di lavaggio in pietra con basi a piramide tronca, mentre al centro è allocata una grande mensa in marmo.

Sulla parete di fondo, posta sul grande arco centrale campeggia una composizione con azulejos decorativi che evoca temi della caccia.

Volkmar Machado riporta che nel palazzo Correio Mor vi lavorò il pittore Josè da Costa Negreiros che fu discepolo del famoso André Gonçalves e che fu l'artefice di alcuni affreschi realizzati nella Quinta Correio Mor, e poiché Negreiros morì nel 1759, è molto probabile che i lavori da lui effettuati furono di molto antecedenti a quella data.

E' molto probabile che gli affreschi della sala degli apostoli furono in parte realizzati da Negreiros, mentre i restanti che si ammirano nel palazzo furono realizzati dai suoi discepoli Bruno José Valle e Simão Baptista.

La facciata retrostante che guarda sul parco presenta un corpo di fabbrica centrale, sorta di torrione a pianta quadrata, avanzante rispetto al profilo del fabbricato, sulla cui sommità si sviluppa un'ampia mansarda con tre finestre ovali per lato, che ricordano quelle dei torrioni d'angolo del palazzo di Mafra.

Nell'area retrostante al palazzo si articola il parco che si sviluppa su un livello di quota superiore di un piano rispetto alla quota della grande corte ad U. Esso si presenta come un grande terrazzamento staccato dalla facciata postica del palazzo in modo da formare un grande fossato, alla maniera dei castelli dell'Ile de France.

Il torrione centrale del palazzo si collega al parco mediante un ponte su archi. Il parco presenta due grandi viali longitudinali intersecati nella parte centrale da un ulteriore viale trasversale. Detti viali delimitano ampi parterre rettangolari trattati a prato mentre all'estremità del parco, è ubicato in asse col palazzo un anfiteatro con sedute.

L'intero parco è adorno di statue, fontane, giochi d'acqua, grottoni. Alle spalle dell'ala sinistra del palazzo, nell'area antistante alla cappella con campanile, si sviluppa un ulteriore giardino all'italiana costituito da quattro aiuole con siepi labirintiche, disposte sui due assi di una croce greca con rondò al centro ove è ubicata una vasca con basso parapetto.

Questo giardino, risultando anch'esso disposto ad una quota superiore rispetto a quella del cortile del palazzo ed estendendosi oltre il perimetro del fabbricato, dà luogo ad una suggestiva loggia panoramica, soluzione che anticipa, sotto il profilo compositivo, quella che Canevari realizzerà nel palazzo reale di Portici.

Sul lato destro del giardino sorge la piccola cappella gentilizia con annesso campanile il cui disegno evoca alcuni caratteri stilistici ed architettonici che ritroveremo nel campanile dell'antica chiesa di Sant'Antão do Tojal.

Di un certo interesse è il criterio progettuale con cui Canevari ideò la forma del palazzo. Analogamente a quanto fece per il disegno del palazzo pontificio presentato al concorso Clementino del 1703, il maestro romano racchiuse in una circonferenza ideale tutti i corpi di fabbrica, facendo in modo che i vertici di tutti gli spigoli dei diversi blocchi edilizi si trovassero sulla medesima circonferenza. Ricomponendo la matrice generativa del progetto si denota che la costruzione geometrica appare visibilmente ispirata al sigillo dei cavalieri dell'Ordine di Cristo di cui il committente fu membro autorevole⁶.

Il palazzo Correio Mor è essenziale per comprendere il repertorio stilistico che contrassegnò la produzione dell'architetto romano in terra portoghese, difatti alcuni elementi architettonici

ivi sperimentati ricorreranno anche in opere della maturità come nel palazzo reale di Portici, aspetto messo acutamente in evidenza dal Carvalho che rileva forti similarità stilistiche nei due progetti.⁷ Si rileva, ad esempio, come l'uso della balconata continua aggettante, poi ripresa nel progetto delle facciate della reggia di Portici, fosse stata già sperimentata ed adottata da Canevari nel repertorio architettonico portoghese e che trova un sicuro antecedente in quella che progetta per la facciata del palazzo pontificio al Concorso Clementino del 1703. Un ulteriore elemento già presente nel palazzo Correio Mor che ritroveremo nelle facciate della reggia di Portici è l'uso delle finestre con archi strombati che compariranno in numero di quattro al piano terra. Questo particolare, trascurato dal Berger, non solo ci informa che Canevari fu l'effettivo artefice del Palacio Mor, ma che le modifiche apportate all'originario prospetto della reggia porticinese (con l'inserimento delle quattro finestre ad arco strombato) furono opera sua e non di altri architetti.

Ulteriori elementi già sperimentati nel palazzo Correio Mor che ricorreranno nella reggia di Portici sono i disegni dei giardini, dei parterre, delle fontane e dei giochi d'acqua di cui Canevari mostra di possedere una conclamata perizia compositiva e tecnica, nonché il ricorso a loggiati panoramici che ritroveremo nel bel disegno dell'emiciclo del palazzo porticinese.

Note

¹ L'attribuzione del palazzo a Canevari appare controversa fra gli stessi storici portoghesi. I primi cenni storici sul palazzo compaiono negli studi di G. Pereira, G. Ferreira e Carlos de Azevedo:

G. Pereira, *Pelos Suburbios a Vizinhanças de Lisboa*, Lisboa 1910; G. Ferreira, *Dos Correios- Mores do Reino aos Administradores gerais dos Correios e Telégrafos*, Lisboa 1963; Carlos de Azevedo, *Solares Portugueses. Introdução ao studio da casa nobre*, Lisboa, p.e.1969, pag. 359 e in s.e., Livros Horizonte, 1988. Le notizie riportate in questi testi sulle origini del palazzo appaiono tuttavia piuttosto scarse. Bisognerà attendere il contributo di Ayres de Carvalho per assistere ad una più approfondita disamina dell'edificio.

Sebbene non siano stati trovati documenti che attestino l'effettiva esecuzione del progetto da parte di Canevari, come lettere di incarico o resoconti dei lavori svolti, il Carvalho attribuisce l'opera a Canevari sulla base di raffronti stilistici con altre opere realizzate dall'architetto romano prima e dopo la parentesi portoghese, fra cui la reggia di Portici.

Ayres de Carvalho, *Don Joao V e a Arte do seu tempo*, Lisboa, 1962, II, pp. 365 ss.

Il contributo del Carvalho viene segnalato per la prima volta in Italia da Arnaldo Venditti- Margherita Azzi Visentini, *Voce Canevari s.v.*, op.cit. pag. 57

Fra gli storici portoghesi che attribuiscono il palazzo ad Antonio Canevari troviamo anche l'apporto di Walter Rossa: Walter Rossa, *A Imagem Ribeirinha de Lisboa. Alegoria de uma estética urbana barroca e instrumento de propaganda para o império, Universidad de Coimbra, 2004*, v. nota 72 di pag. 1338

Per ulteriori ed interessanti ricerche sui palazzi e i giardini del Portogallo segnaliamo:

Marcus Binney, *Casas Nobres de Portugal, Introdução de Manuel Pedro Rio Carvalho*, Lisboa, 1987

Marcus Binney, Patrick Bowe, *Casas y Jardines de Portugal*, Londres, 1998

² Matilde Pessoa de Figueiredo Tamagnini, *Palacio Correio Mor em Loures*, Liv. Ferin, 1998

³ *Testamento que fez Antonio Gomez da Matta, correio mor que foi deste reino de Portugal; Off. Craesbeeckiana, 1652 in -4º, pag. 136.*

⁴ Francisco José Gentil Berger, *Architetti italiani in Portogallo. Antonio Canevari (1681-1764)* in "Arte e Architettura", n.1 gennaio 2006, di Baio editore, Milano 2006, p. 60.

⁵ Il ricco portale restaurato si presentava assai differente nelle foto pubblicate dal Carvalho nel 1962, difatti il grande arco di ingresso risultava incassato fra due alti muri che sembrano attualmente scomparsi e sostituiti da una lunga cancellata in ferro. E' molto probabile che in origine il cortile del palazzo, conformemente a quanto si vede sulle foto riportate dal Carvalho, antecedenti ai restauri, fosse delimitato sulla strada da un lungo muro di cinta che inglobava il portale celando la visione del cortile.

⁶ Notizie sull'Ordine militare di Cristo e sulla sua discendenza templare si ritrovano nella celebre Encyclopédie di Diderot et D'Alembert. Alla voce Araldica viene riportato che: "L'estinzione dell'ordine dei Templari diede origine a quello del Cristo in Portogallo. Venne fondato nel 1319 da Dionigi I, re del Portogallo. Il simbolo di codesto ordine è una croce patente allungata rossa, caricata di una croce piena e allungata d'argento, la suddetta croce viene portata all'estremità di un collare che è una catena a tre giri. Alcuni cavalieri la portano a otto punte."

Diderot et D'Alembert, *Blasone o arte araldica*, Grafiche Torriani, pag. 23.

Secondo Arlindo José Nicau Castanho: "L'abolizione dell'Ordine del Tempio- concertata dal re francese Filippo IV "il Bello" e dal Papa Clemente V nel 1312- non implicò la scomparsa dei Templari dal panorama politico portoghese: il re D. Dinis riuscì ad ottenere che il successore di Clemente V, Giovanni di Cahors (Giovanni

XXII), approvasse il passaggio di tutti i beni dei Templari ad un nuovo ordine cavalleresco, l'Ordine di Cristo. L'Ordine del Tempio, in questo modo, si mantenne vivo istituzionalmente in Portogallo, dietro la sua nuova "maschera" di Ordine di Cristo."

Arlindo José Nicaú Castanho, *L'origine dell'Ordine di Cristo*, Lisbona, 2002 .

Sulla stessa lunghezza d'onda è la ricostruzione del Cuomo: *"E' negli anni più turbinosi ed intensi della riscossa cristiana che si costituiscono i grandi ordini di Calatrava (1158), di Alcantara (1176) e di Sant'Jago della Spada (1170) in Castiglia e Leon; e d'Avis (1146) e del Cristo (1319) in Portogallo.(...)Merita di essere sottolineata la presenza non solo ideale- ma concretizzata in formule organizzative, spirito emulativo, determinazione militare- del modello templare negli ordini cavallereschi iberici. Una presenza che trova la sua espressione più generosa nell'Ordine del Cristo, istituito da re Dionigi I del Portogallo- come si è visto in precedenza- per accogliere i superstiti cavalieri del Tempio dopo la loro tragedia."*

Franco Cuomo, *Storia degli Ordini Cavallereschi*, Newton & Compton, 2000, pp.140-143.

Sulla presenza dell'Ordine di Cristo in Roma si rinvia al testo della legge 3 marzo 1951 che regola il conferimento delle onoreficenze cavalleresche. Nel testo di questa legge viene riportata in sintesi la storia di tutti gli Ordini religiosi -militari e cavallereschi presenti sul suolo italiano. Nel capitolo dedicato all'Ordine del Cristo troviamo le seguenti notizie: " *Ordine Supremo del Cristo o della Milizia di N.S.G.C: istituito da Dionigi I, Re del Portogallo nel 1319; da tale data i Pontefici hanno insignito i Cavalieri dell'Ordine, indipendentemente dai re portoghesi. Con Breve di riforma del 1905, l'Ordine assunse il carattere di Supremo. E' il più importante degli Ordini equestri Pontifici e viene conferito a Capi di Stato e Sovrani. Le onoreficenze sono concesse con Motu Proprio dal Santo Padre". Si rammenta che cavalieri dell'Ordine di Cristo furono Gianlorenzo Bernini, Antonio Valeri, maestro di Canevari, nonché Ferdinando Fuga.*

⁷ Ayres de Carvalho , *Don Joao V e a Arte do seu tempo*, op.cit, vol. II, pag. 363 e pag. 369.

Alla pagina 363 lo storico portoghese sollecitava gli studiosi a confrontare il palazzo Reale di Portici col palazzo Correio Mor a Loures:

"... do palacio de Portici, uma das suas ultimas obras realizadas nos arredores de Napoles para o rei Carlo III de Espanha, e confronte com o palacio do Correio Mor...."

Alla pagina 369 il Carvalho nel descrivere il Palacio Correio Mor ne sottolinea i molti riferimenti anche al complesso di Mafra:

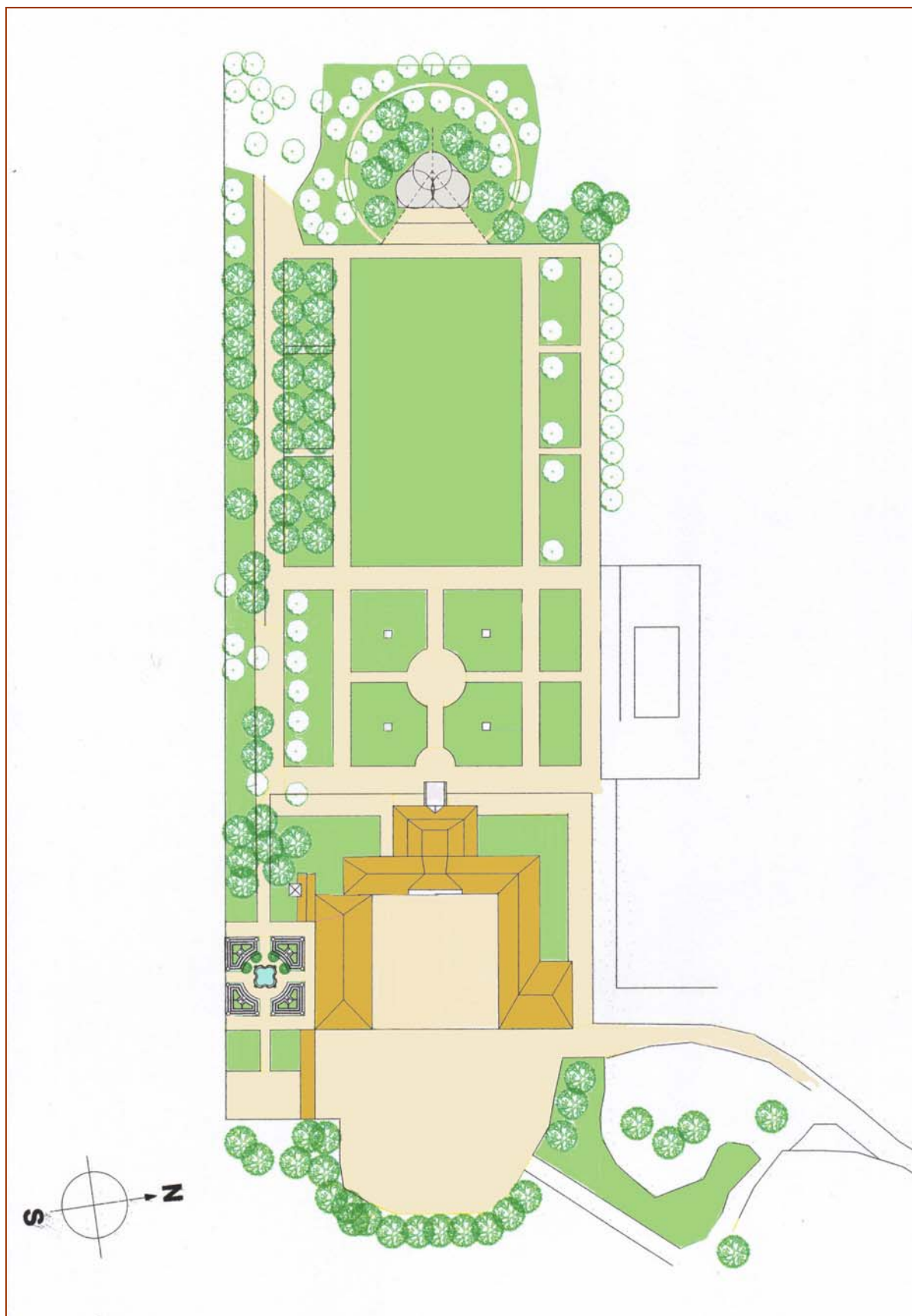
" E' o palacio do Correio Mor em Loures o exemplo mais flagrante de sua maneira, onde brincam aiuola as aguas nas fontes a dois passos do Tojal, un atrio nobre e classico, miniatura dos de Mafra . (...) Canevari viu nos nossos <<azulejos>> a decoraçao mais alicianamente e original, a que melhor se poderia enquadrar na sua arquitectura ridente e festiva, completando - a e enobrecendo - a, como non Tojal ou no palacio do Correio Mor;...."



Antonio Canevari: Palacio Correio Mor a Loures.
Vedute del palazzo in rapporto al contesto circostante



Antonio Canevari : Palacio Correio Mor a Loures. Veduta della corte e del fronte retrostante



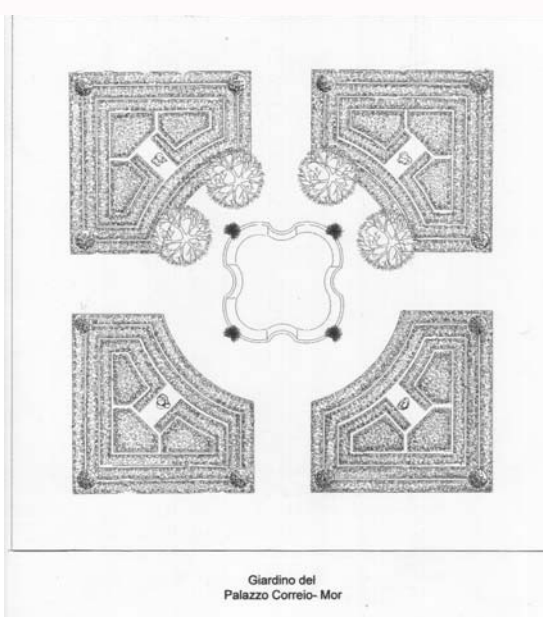
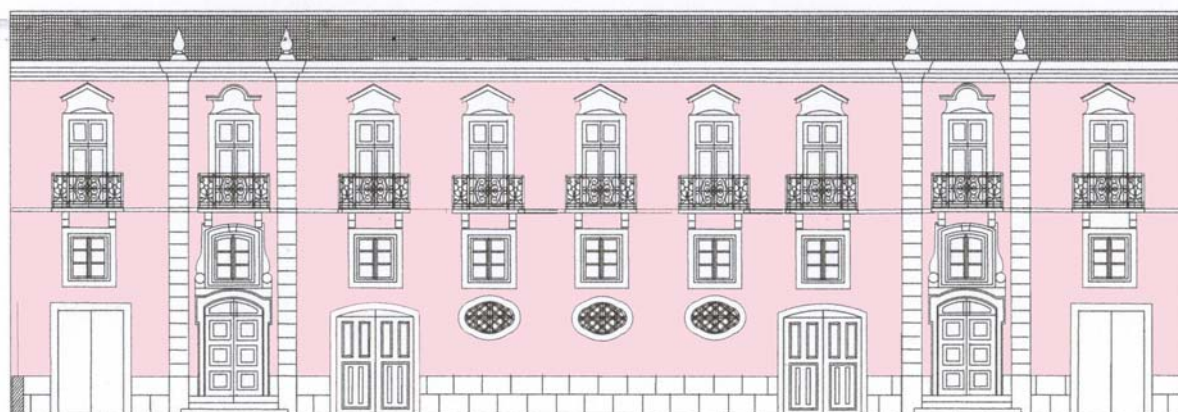
Planimetria del palazzo Correio Mor a Loures
ricavata da fotorelevazione geo-satellitare



Antonio Canevari: Giardino e Cappella del Palazzo Correio -Mor a Loures



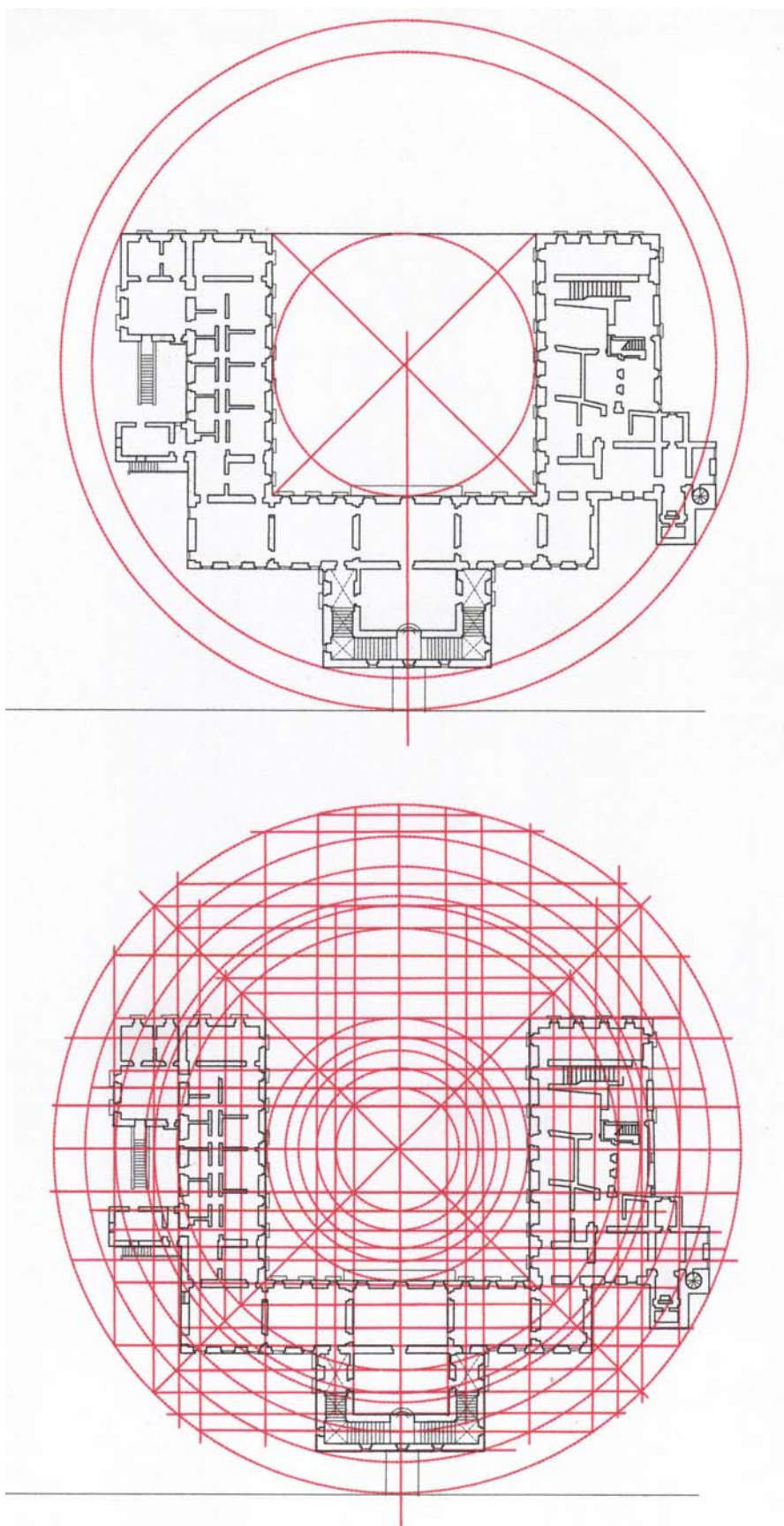
Antonio Canevari
PALAZIO CORREIO-MOR A LOURES



Giardino del
Palazzo Correio-Mor



Confronto fra le finestre con arco strombato che compaiono al piano terra della reggia di Portici (foto in basso) con la finestra ad arco strombato che compare al piano nobile del Palacio Correio Mor a Loures , opera risalente al 1730



Restituzione della matrice generativa del Palazzo Correio Mor a Loures

Il “palacio da Mitra” di Lisbona

Un recente studio di Maria Joao Martins Pardal ha attestato che Antonio Canevari curò nel 1730 anche il progetto per la ristrutturazione dell'imponente palazzo dell'Arcivescovado di Lisbona, noto come “*palacio da Mitra*” situato nel distretto di Marvila. I lavori furono effettuati per volere del patriarca di Lisbona don Tomas de Almeida, eminente personaggio della sontuosa corte di Joao V, il medesimo che affidò a Canevari anche le opere di Sant'Antao do Tojal ¹.

L'edificio in questione fu edificato verso la fine del XVII secolo e costituisce uno dei più antichi esempi di architettura palaziale a Lisbona. La Martins ce lo descrive come un palazzo di apprezzabile valore per la sobrietà della sua architettura, per la ricchezza delle decorazioni e per la bellissima presenza di Azulejos di epoca tardo-joanina.

Il territorio di Marvila in cui sorse l'edificio in questione fu donato nel 1149 alla chiesa di Lisbona da Don Alfonso Henriquez, primo re del Portogallo. La conferma viene da un documento scritto dal sovrano di suo pugno nel quale si affermava di donare alla chiesa: “*Todas as rendas e terra de Marvila que possuam as mequitas dos Mouros*” ².

L'antica “Quinta da Mitra” comprendeva una residenza per le ferie degli ecclesiastici, una cappella ed un annesso giardino. Don Tomas de Almeida fece realizzare anche una strada detta “*calcada*”, la cappella ed arricchì il palazzo con affreschi, tappezzerie e azulejos. Le caratteristiche più interessanti del palazzo sono le sue sale ornate di azulejos, i soffitti decorati con affreschi, nonché dettagli decorativi tardo-barocchi ancora visibili nel giardino superiore.

Nel *palacio da Mitra* si manifestò l'impegno del primo patriarca di Lisbona nel promuovere una campagna di opere che ebbero come artefice Antonio Canevari. Il contributo dell'architetto romano coincise con il periodo di apogeo del palazzo, soprattutto in relazione alla fase del suo arricchimento decorativo.

Purtroppo nel corso degli anni l'antica residenza vescovile subì trasformazioni d'uso che ne alterarono l'originario aspetto arrecando anche danni alle originarie strutture. Un'ala del palazzo fu trasformata addirittura in capannone di una fabbrica metallurgica. L'intera zona di Marvila, che nel XVIII secolo era sede di diverse residenze di nobili ed ecclesiastici fu destinata a zona industriale della città.

Queste scelte portarono alla progressiva distruzione ed abbandono di diversi giardini e palazzi storici che furono letteralmente inghiottiti dallo sviluppo industriale dell'area. Le recenti foto aeree del distretto mostrano frammenti di giardini storici e di antiche ville circondati da capannoni industriali e depositi.

Nel 1930 la Camera Municipale di Lisbona acquistò l'intero complesso per installarvi un “matadouro” pubblico. Alcuni anni più tardi vi fu ubicata la biblioteca Municipale denominata “Poço do Bispo” e nel 1941 finalmente il museo della città, nel tentativo di rendere più degno il valore e l'importanza del monumento. Attualmente una parte delle sale del palazzo sono utilizzate per attività di carattere istituzionale a servizio del Municipio di Lisbona.

La Martins, secondo quanto riporta Maria Joao Pinto in una recensione del volume, definisce il *palacio da Mitra*: “*un'opera rilevante del barocco portoghese comparabile al palacio das Necessidades, costruito e decorato nella stessa epoca*” ove sono compresenti anche alcune evidenti similitudini formali con quello di Sant'Antao do Tojal a Loures:

“Versão desenvolvida do projecto final de licenciatura em Artes Decorativas - Design de Interiores que a autora, nascida em Lisboa, em 1975, realizou na Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Palácio da Mitra leva-nos até Marvila, para conhecer os antecedentes e a trajetória de “uma obra relevante do barroco português”, “comparável ao Palácio das Necessidades, construído e decorado sensivelmente na

mesma *época”.*
Peça que, prossegue a autora, é igualmente comparável ao Palácio de Santo Antão do Tojal, em Loures, com o qual partilha, de resto, alguma similitude e, “muito possivelmente”, um

mesmo projectista - o architecto italiano Giacomo Antonio Canevari, chamado a Portugal por D. João V, designadamente para o empreendimento das Águas Livres. Na Mitra, e graças ao empenho do primeiro cardeal patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida, com a campanha de obras que aí promoveu, o contributo de Canevari coincidirá com o período de apogeu do palácio em matéria de enriquecimento decorativo."³.

L'ipotesi della Martins secondo cui il *palacio da Mitra* sia da mettere in relazione con un'ulteriore palazzo, quello *da Necessidades*, è molto suggestiva. Effettivamente molti elementi compositivi e stilistici che ricorrono nelle architetture del palazzo da Necessidades sono presenti in altre opere di Antonio Canevari relative alla parentesi portoghese.

Si fa notare che la torre campanaria di questo ulteriore palazzo presenta molti elementi che la rendono alquanto simile alla parte terminale della torre dell'orologio di Lisbona.

Ulteriori particolari come le cornici di coronamento dei balconi della facciata denotano una forte similitudine con quelle del palazzo Correio Mor a Loures. Elementi che fanno pensare alla mano di Canevari, o di qualcuno che dovette ispirarsi a suoi progetti o a sue opere già realizzate, si leggono anche in alcune realizzazioni del giardino come i due accessi ad arco inframmezzati da un abbeveratoio che presentano fortissime analogie con la soluzione adottata nel doppio ingresso del palazzo Correio Mor a Loures ed ancora nella sagoma della vasca col basso parapetto alquanto simile, se non identica, a quella presente nel giardino del medesimo palazzo.

Il palazzo da Necessidade viene tuttavia attribuito da svariate fonti portoghesi all'architetto italiano Giovanni Servandoni il cui progetto fu continuato e realizzato dall'architetto portoghese Caetano Tomas de Sousa che fu supervisore dell'intero progetto e che viene considerato il vero artefice del palazzo⁴.

Altre fonti portoghesi pur riconoscendo che nel progetto del palazzo da Necessidades vi fu effettivamente la mano di un architetto italiano, rimasto però "sconosciuto", concordano nel ritenere che il principale artefice ed esecutore del progetto fu Caetano Tomas de Sousa⁵. Come si vede le fonti portoghesi appaiono discordi sulla eventuale partecipazione al progetto del palazzo da Necessidades di un architetto italiano, tuttavia si fa osservare che molti elementi architettonici, dettagli decorativi e spartiti compositivi furono sicuramente ispirati al repertorio di architetti italiani del tardobarocco e nella fattispecie riferibili ad opere di Antonio Canevari.

La interessante e recentissima ricerca di Joao Maria Martins che attribuisce a Canevari la ristrutturazione e l'ampliamento del *palacio da Mitra* di Lisbona conferma il giusto sospetto avanzato dal Venditti secondo cui Canevari dovette realizzare in Portogallo molte più opere rispetto a quelle che gli sono state ufficialmente attribuite⁶.

Note

¹ Maria Joao Martins, *Palacio da Mitra*, Sete Caminhos, Lisboa, 2005.

² Jorge Gaspar, *Da Lisboa oriental, o oceano, o tejo e o mar de palma: tres entradas para explicar Lisboa*, in <<Scripta Vetera>>, edicion electronica de trabajos publicados sobre geografia y ciencias sociales, Lisboa 2006

³ Maria Joao Pinto, *Sete vidas de un palacio nascido na Lisboa oriental*, recensione al volume di Maria Joao Martins Pardal, *Palacio da Mitra*, Sete Caminhos, Lisboa, 2005 in <<Diario da Noticias>>, Domingo, 20 de março 2005.

⁴ v.: Ministério dos Negocios Estrangeiros: *A Visit to Necessidades Palace*, sul sito Internet dell'omonima istituzione.

⁵ v. il sito: www.Palacios.deportugal-hpg.ig.com.br/necessidades.htm.

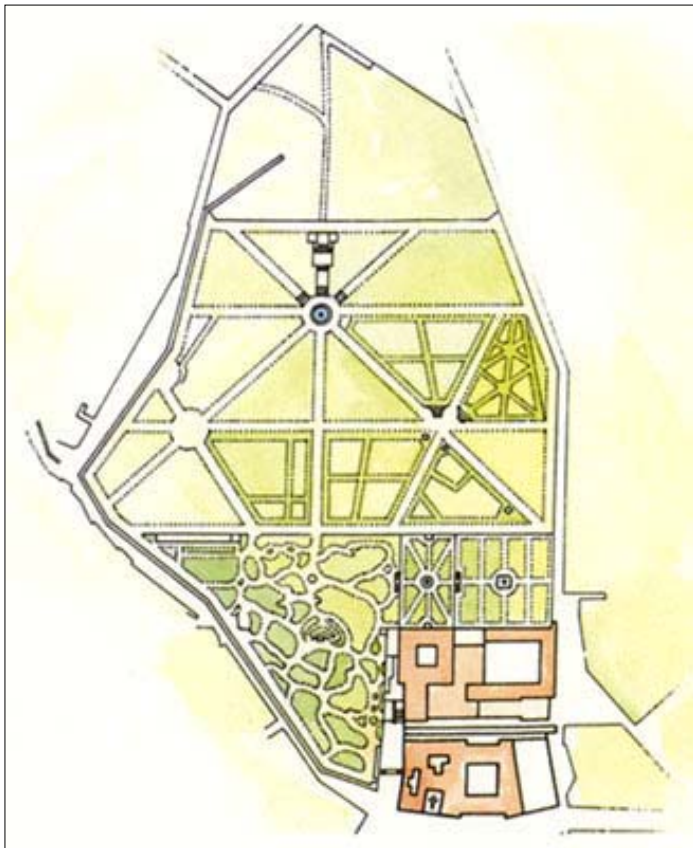
Ulteriori ricerche di storici portoghesi che hanno studiato il palacio da Necessidades segnaliamo:

Leonor Ferrao, *Necessidades, Palacio, Convento e Igreja das* in *Dicionario de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989, pp- 312-314.

⁶ Arnaldo Venditti-Margherita Azzi Visentini, *Antonio Canevari*, op. cit..



Frontespizio del volume di Maria Joao Martins sul Palacio da Mitra di Lisbona



Palácio da Necessidades a Lisboa

Facciata, particolari dei giardini e pianta generale del complesso

La residenza patriarcale e l'acquedotto di Tojal

L'altro importante intervento realizzato da Canevari fu la residenza del Patriarca Lusitano don Tomas de Almeida di Sant'Antao do Tojal che prevedeva la ristrutturazione della chiesa e del preesistente palazzo, l'edificazione di un acquedotto e di un palazzetto con mostra d'acqua, destinato ad accogliere il re Joao V durante le sue soste a Tojal, nonché opere di sistemazione del giardino annesso alla residenza patriarcale.

Il casale di Tojal appartenne sin dalle sue origini al vescovado di Lisbona e risultava già esistente nei secoli XII e XVI durante il regno di Dionigi del Portogallo fondatore dell'Ordine dei Cavalieri di Cristo.

Nel 1554 l'arcivescovo Don Fernando de Vesconcelos e Menezes (1481-1564) realizzò la chiesa e fece erigere nelle sue adiacenze una piccola casa con giardino destinata alla sua residenza. La chiesa fu completata da D. Miguel de Castro nel 1586 che fu viceré del Portogallo nel 1615¹.

Nel 1714, durante il regno di D. Joao V, a seguito della decisione del sovrano di costruire il convento e il palazzo di Mafra, Papa Clemente XI creò il Patriarcato di Lisbona.

Primo titolare della nomina papale fu Don Tomas de Almeida, discendente da un'antica famiglia di alto lignaggio².

Nel 1717 il primo patriarca di Lisbona pose la prima pietra che diede inizio ai lavori per la costruzione del convento di Mafra. A seguito di tale decisione il re, che si recava frequentemente a Mafra per assistere ai lavori del costruendo palazzo, passava spesso per Tojal, essendo la località posta sulla strada che collega Lisbona con Mafra. Per ricevere degnamente il sovrano don Tomas de Almeida decise di realizzare nel casale di Tojal lavori di ristrutturazione ed ampliamento prevedendo anche la realizzazione di un piccolo palazzetto reale, conferendo l'incarico ad Antonio Canevari a quell'epoca architetto di corte.

Il primitivo palazzo vescovile presentava una pianta a "L". L'intervento di Canevari aggiunse un ulteriore corpo edilizio che portò l'intero edificio ad assumere una pianta a "U".

L'ingresso alla residenza patriarcale, caratterizzato da un patio posto sul lato a sinistra della chiesa, reca sulla piazza un portale monumentale che presenta alla sommità un fastigio ubicato al centro di un timpano spezzato con lo stemma della casata cui apparteneva l'arcivescovo. Le linee barocche di tale disegno sono estremamente interessanti poiché ricorreranno anche nelle fogge del fastigio posto alla sommità della famosa scala del Palazzo della Consulta, realizzato da Ferdinando Fuga in un'epoca postuma all'intervento di Canevari a Tojal, aspetto che indizia di una successiva collaborazione romana tra i due architetti, collaborazione non improbabile se consideriamo che furono membri dell'Arcadia ed operarono entrambi sotto la protezione del cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona.

Il patio di ingresso al palazzo è costituito da un corpo basso sormontato da un'ampia terrazza con doppio affaccio che guarda contemporaneamente sul cortile e sulla piazza. Dal patio di ingresso si accede al cortile rettangolare del palazzo ove, sul fronte opposto e in asse con l'ingresso principale, Canevari colloca l'accesso al giardino. Questo si sviluppa lungo un asse longitudinale, inframmezzato da ulteriori viali trasversali che delimitano i frutteti. Nei punti di snodo della griglia vengono collocate vasche e fontane.

Elemento architettonico di rilievo nel palazzo è la scala in cui compaiono interessanti azulejos figurativi nelle finte balaustre con "figure di invito", rappresentate da cavalieri con alabarde che indicano con la mano il percorso della salita.

L'arte degli azulejos di Lisbona può essere suddivisa in due fasi una prima caratterizzata da pannellature con colori policromi ed una seconda, che diverrà poi prevalente, caratterizzata dall'uso di due soli colori, il blu e il bianco. I temi dipinti includevano scene mitologiche, religiose, storiche e satiriche. Gli azulejos furono adoperati nell'architettura portoghese per decorare sia gli ambienti interni (saloni e scale di rappresentanza) che quelli esterni (chioschi, giardini e fontane)³.

Decorazioni a doppio colore furono ampiamente adoperate nella residenza di don Tomas de Almeida a Tojal. L'idea di disegnare finte balaustre su pannelli di ceramica alle pareti delle scale di palazzi nobiliari ed ecclesiastici, contraddistingue l'epoca in cui regnò Joao V.

Il tema delle balaustre dipinte su azulejos compare anche in altri palazzi di Lisbona come in quello del Marchese de Mines, aspetto che attesta un uso scenografico delle pannellature che segna il passaggio da un'artisticità decorativa fine a se stessa ad una modalità di impiego scenografica, strettamente collegata alla definizione degli spazi architettonici⁴.

Secondo quanto riporta Ana Rosa de Freitas gli autori degli azulejos presenti del palazzo patriarcale di Santo Antao do Tojal furono Bartolomeu Antunes e Nicolaus de Freitas⁵.

La quinta annessa alla residenza patriarcale è essenzialmente rurale e fu originariamente destinata al lavoro agricolo ed alla produzione fattoriale ma una parte consistente di essa fu destinata con l'intervento di Canevari a giardini ornamentali e frutteti, con due grandi vasche d'acqua, statue, fioriere, sedute e spalliere adorne di azulejos, colombaie cilindriche sormontate da cupole e rivestite finemente da azulejos decorati con medaglioni e festoni. L'impianto ricalca gli schemi dei tipici giardini all'italiana ed è arricchito da ampi viali con in mezzo un rondò alla francese⁶.

Un importante documento ritrovato dal Carvalho nel 1958, segnalato anche dalla Ferraris nel già citato saggio sull'architetto romano a Lisbona, documenta in dettaglio le opere che Canevari realizzò per tutti gli interventi di Tojal, con particolare riferimento alle opere realizzate per il giardino⁷.

Nel 1728 don Tomas de Almeida fece costruire un lungo acquedotto di circa 20 km allo scopo di trasportare l'acqua dalla località di Pinteus fino al palazzo patriarcale. L'imponente opera, antecedente a quella delle Aguas Livres, dimostra che Canevari avesse una certa pratica nella progettazione di sistemi idraulici, aspetto che contraddice quanto riportò il Milizia nella sua voce Canevari⁸.

L'impianto dell'acquedotto rispecchia nelle sue strutture ed articolazioni la piena adesione alla trattatistica classica sugli acquedotti: dal celebre trattato *De aquis urbis Romae* del Frontino, opera risalente I secolo d.c.⁽⁹⁾, fino alle norme tecniche sugli acquedotti contenute nel capitolo VIII del *De Architectura* di Vitruvio¹⁰.

Conformemente alla tradizione degli antichi trattatisti romani, Canevari disegna in pianura una teoria di ampie arcate atte a sorreggere il canale. Nei tratti che si approssimano al centro rurale di Tojal il maestro romano colloca fra le arcate principali delle arcatelle con altezza in chiave, tangente a quella degli archi principali. Secondo la Ferraris l'ubicazione delle arcatelle, visibilmente ispirate a quelle del celebre ponte Milvio, si spiega più con motivazioni estetiche che con motivazioni di ordine funzionale, giustificabili come spazi aventi funzione di vani di ispezione o sfiatatoi¹¹.

Faccio tuttavia osservare che le arcatelle dell'acquedotto appaiono visibilmente aperte da entrambe i lati e, sebbene sotto il profilo compositivo ricalchino il medesimo disegno che si riscontra nel ponte Milvio, non sembrano presentare la medesima caratteristica di nicchie ornamentali che si vedono nell'antico ponte romano, la qual cosa lascerebbe supporre che dovessero adempiere ad una funzione specifica ben oltre quella estetica.

In prossimità del centro di Tojal l'acquedotto presenta un vistoso cambio di direzione con una tratta di altezza visibilmente più bassa rispetto a quella principale. Tra le due tratte viene ubicato un "castellum" come punto di raccolta e smistamento delle acque che venivano poi utilizzate per fini domestici ed irrigui.

L'acquedotto alimentava due fontane molto suggestive: una prima ubicata nella località di Pinteus da cui nasceva l'acquedotto detta "Chafariz de los arcos" e l'altra disposta al centro del palazzetto reale di Sant'Antao do Tojal, in cima ad una scalinata dall'evidente gusto barocco ispirata al repertorio italiano.

Diversi appaiono i giudizi espressi dagli storici portoghesi sulle opere di Canevari progettate a Tojal. Secondo il Varela Gomes, Canevari diede luogo ad un "*barocco classicizzante e freddo, aperto a decorazioni rococò e a qualche evoluzione eclettica*"¹². Secondo l'Horta Correia gli interventi di Tojal rappresentano "*un dos nais conseguidos trechos de urbanismo barroco de sabor Romano do Portugal setecentista*" e colloca l'intervento di Canevari nella voce *Urbanismo* nel suo Dizionario dell'Arte Barocca in Portogallo¹³.

Ancor più esplicito sulle indubbie capacità urbanistiche del Canevari è il Pereira che ritiene lo schema degli interventi progettati a Tojal assimilabile ad una sorta di ipotetica città ideale il cui centro fu strutturato intorno alla chiesa ed alla residenza patriarcale¹⁴.

I diversi edifici realizzati a Tojal vennero posizionati in modo da non formare un blocco unico e furono disposti secondo un criterio urbanistico. La chiesa, il campanile, la residenza patriarcale e il palazzetto reale con mostra d'acqua vennero ubicati in modo da formare due piazze semiaperte il cui scopo fu quello di valorizzare la fruizione prospettica dei singoli episodi architettonici percepibili da più campi visivi. Un lungo asse viario venne disposto di fronte alla facciata della chiesa al fine di accentuare la sua fruizione prospettica anche alla lunga distanza.

Il complesso fu classificato monumento di interesse pubblico nel 1940, la qual cosa dimostra l'importanza che la cultura portoghese e internazionale ha conferito a quest'opera¹⁵.

Note

¹ Ayres de Carvalho, *Joao V e a Arte do seu tempo*, op.cit. pag. 367.

v. anche Clara Sequeira, *O Barroco em Santo Antao do Tojal: proposta para un percorso*, Santo Antao do Tojal, 200, pag. 509.

² sulla figura di don Tomas de Almeida v: José Fernandez Pereira, *A Acção artistica do primeiro Patriarca de Lisboa*, Lisboa 1991.

³ Joao Miguel dos Santos Simoes, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa 1979; Sonia Mucznik, *The azulejos of Lisbon : Art and Decoration : a Short Survey*. Department of Art History, Tel Aviv University, 2005.

⁴ Questo aspetto è stato sottolineato da diversi storici dell'arte: v. L. Arruda, *Azulejaria Barroca portuguesa: figuras de Convite*, Lisboa, 1998; R. Sabo, J. N. Falcato, N. Lemonnier, *Portuguese Decorative Tiles*, New York, London and Paris, 1998.

⁵ Cfr. Ana Rosa de Freitas, *A quinta de Santo Antao do Tojal . Palacio da Mitra*, scheda n. 10, Direcção geral dos edificios e monumentos nacionais, Lisboa, 2001.

⁶ Paola Ferraris, *Antonio Canevari a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini) op .cit.

⁷ Si tratta del manoscritto che il Carvalho scoprì nell'Archivio Nazionale di Torre do Tombo (Inquéritos paroquias, de 1758, vol.36- memoria 58, fl.365 e seg.) e che pubblicò nella rivista *Diário Popular* del maggio del 1958. Vedasi a riguardo: Ayres de Carvalho, *D. Joao V e a arte do seu tempo*, op.cit. pag. 367.

⁸ A tal riguardo il Carvalho osserva :

" Ma Canevari, allontanato dal re Joao V, come si è sempre detto e ripetuto in Italia - attraverso la critica mordace e ingiusta di Milizia (1725-1798), per aver "fatto un acquedotto dove l'acqua non potè mai scorrervi", realizzò un'opera in Portogallo che dismette tali affermazioni. Santo Antao do Tojal a due passi da Loures, al tempo che precedette la costruzione della Basilica di Mafra, era un punto di passaggio obbligato per i viaggi del re che si recava alla sua nuova chiesa di Mafra.

Nel 1730, racconta un cronista inedito (informazioni Parrocchiali) che " il re D. Joao V ha mandato ad ampliare il sito di Sant'Antao di Tojal... utilissima opera che vide l'ingegno e la direzione do << grao Canevari>> ". (trad. nostra) Ayres de Carvalho, ivi, pag .366.

⁹ Per una efficace esposizione delle tecniche adoperate dai romani nella costruzione degli acquedotti si rinvia ai volumi: Maria Antico Gallina, *La conoscenza della terra per le soluzioni tecniche*, in *I romani, dalla terra all'uomo*, (introduzione di Raymond Chevallier), Amilcare Pizzi, Milano, 1998; Francesco Starace (a cura di), *L'acqua e l'architettura, Acquedotti e fontane nel regno di Napoli*, Ed.del Grifo, Napoli 2002.

¹⁰ Per una verifica fra quanto realizzato da Canevari a Tojal in conformità con quanto espresso da Vitruvio nel celebre *De Architectura* è utile ricordare quanto scrisse il famoso trattatista: "*Le condutture dell'acqua si fanno in tre modi : a rigagnolo per mezzo di canali in muratura o con tubi di piombo o con con di terracotta. I criteri da seguirsi sono i seguenti . Nel caso dei canali la muratura deve essere non inferiore a un silicio ogni cento piedi e i canali debbono essere coperti a volta , cosicchè l'acqua sia protetta dal sole . Arrivati alle mura della città, si deve costruire un serbatoio e collegare a questo una vasca di raccolta dell'acqua a tre scomparti : nel serbatoio poi si mettono tre tubi uno per ciascuno degli scomparti comunicanti, in modo tale che l'acqua che trabocca dagli scomparti laterali si riversi in quello centrale*".

Marco Vitruvio Pollione, *Libro VIII, paragrafo VI*, in *De Architectura* (a cura di Franca Bossalino), Edizioni Kappa, Roma 2002, pag. 311.

¹¹ Paola Ferraris, *Antonio Canevari a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini) op .cit pag.62.

¹² Paulo Varela Gomes , *A cultura arquitectonica e artistica em Portugal no Séc. XVIII*, Lisboa 1988, pag. 23.

¹³ José Eduardo Horta Correia, voce *Urbanismo*, in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa 1989, p. 509
Sugli interventi di Canevari a Tojal segnalo anche i volumi :

Gustavo de Matos Sequeira, *Palacios e solare portugueses* in *Enciclopedia pela imagem*, Porto 1900; Mario Guedes Real, *O Paço dos Arcebispos* in << Boletim da Junta Distrital Lisboa>>, Lisboa 1962, pp. 3-25; Carlos De Azevedo, Julieta Ferrao, Adriano de Gusmao, *Monumentos e Adifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Lisboa 1963; Anne de Stoop, *Quintas e Palacios non arredores de Lisboa*, Lisboa 1986 ed il più recente studio di Vitor Serrao, *O Barroco*, Lisboa 2003.

¹⁴ José Fernandez Pereira, *O Barroco do século XVIII*, in *Historia de Arte Portuguesa*, vol.3 Lisboa, 1995, pag.150.

¹⁵ Il palazzo è stato restaurato fra il 1999 ed il 2001. I lavori hanno interessato la realizzazione di nuove coperture, rifacimenti e pitturazioni delle facciate, riparazioni generali delle finestre e delle porte, restauro integrale dell'azulejaria e risistemazione di alcuni ambienti interni. Cfr. Ana Rosa de Freitas, *A quinta de Santo Antão do Tojal . Palacio da Mitra*, cit.

La chiesa patriarcale di Sant'Antao di Tojal

L'intervento di restauro della chiesa effettuato da Canevari coniugò felicemente le preesistenze degli antichi portali cinquecenteschi con il ridisegno delle facciate in evidente stile barocco.

Canevari fece avanzare la facciata ed il nuovo ingresso in modo da differenziarlo da quello cinquecentesco. L'intervento, ripreso dal repertorio romano, con evidenti citazioni borrominiane, presenta una doppia coppia di lesene, due per ciascun lato, montate su singoli stilobati, fra cui vengono inserite due nicchie recanti a destra la statua di San Bruno e a sinistra quella di Santa Isabella. Al di sopra delle due nicchie Canevari disegna due finestre ad arco ribassato le cui cornici si uniscono armonicamente a quelle che ornano le nicchie sottostanti.

Al centro della facciata, ubicata in asse con l'ingresso principale, ha sede una più grande nicchia nella quale è riposta la statua di Nostra Senora da Conceição. Le tre statue furono realizzate con marmi di Carrara fatti venire di proposito dall'Italia.

A coronamento della facciata un timpano, spezzato alla base, reca al centro un grande finestrone ovale disposto in orizzontale. Di un certo interesse è il campanile che presenta alcune variazioni significative rispetto al modello della "torre do relógio". Queste difformità attengono essenzialmente al sistema di copertura che appare visibilmente diverso dalla cupola a bulbo forato di ispirazione juvarriana che si vede alla sommità della torre annessa al palazzo reale di Lisbona. Altri elementi di palese difformità si individuano nella sagoma stessa del campanile che appare di pianta quadrata regolare, con una forma molto più tozza rispetto al più raffinato profilo della torre di Lisbona e del campanile della chiesa delle SS. Stimate. La forma della copertura a guisa di piramide tronca e svasata lungo i quattro angoli del profilo si rivela molto più semplice rispetto alle soluzioni adottate nelle due torri campanarie precedentemente realizzate a Roma e a Lisbona mentre vengono riproposti i caratteristici acroteri a guisa di fiaccole.

Si ravvisa nel modello del campanile di Tojal una identica linea architettonica che ritroviamo anche nel campanile annesso alla cappella del palazzo Correio Mor di Loures ove persino la disposizione della torre campanaria leggermente arretrata rispetto al profilo della facciata della chiesa sembra ricalcare la medesima posizione assunta dal campanile di Tojal. E' probabile che Canevari abbia adottato nei due casi testè menzionati soluzioni consimili che trovano una presumibile spiegazione nel carattere, meno celebrativo ed enfatico, trattandosi di opere realizzate in un contesto ambientale rurale.

Il palazzetto con mostra d'acqua di Tojal e la Chafariz dos Arcos di Pinteus

Fra tutti gli edifici di Tojal quello che desta maggior interesse è senza dubbio il palazzetto con mostra d'acqua. Qui si riconosce quella tipica commistione di elementi semplificati, desunti dal rigorismo del suo maestro Valeri, con citazioni riprese dal repertorio borrominiano secondo quella linea di mediazione, coerente con i principi in voga nell'*Arcadia* del Crescimbeni, basata sul ritorno ad un linguaggio classico senza tuttavia rompere drasticamente con la tradizione barocca.

Sarebbe tuttavia erroneo non vedere come in questa commistione di contrasti Canevari si sforzi di trovare una propria sintesi architettonica, che nel caso del nucleo storico di Tojal si connota di un'ulteriore valenza, quella di tener conto del contesto rurale in cui va a progettare, prestando attenzione anche nella scelta dei materiali ai colori tipici del luogo. Nel palazzetto con mostra d'acqua si riconoscono riferimenti di impronta borrominiana ripresi dalla celebre villa Falconieri di Frascati. Canevari reinterpreta la tipologia della celebre villa di Borromini con una soluzione contrassegnata da indubbia originalità. Egli difatti scorpora il nicchione centrale dalla facciata arretrata facendolo diventare parte di un volume architettonico che diviene sede della fonte d'acqua, mentre opera un prolungamento dei due corpi laterali determinando in questo modo la suddivisione della loggia in due parti distinte. Antecedenti romani sul tema dell'acqua che fuoriesce dalla casa si ritrovano anche in alcune celebri soluzioni elaborate da Pietro da Cortona¹.

Il barocco di Canevari si riduce in questo caso ad isolate inserzioni difatti a meno dell'elemento della fontana e dell'elaborato disegno della scala che conduce ad essa, si evidenzia una tipologia architettonica che accentua fortemente il carattere plastico dei volumi a discapito della cura verso una più ricca architettura di facciata.

L'altro aspetto che si riconosce in quest'opera è il rapporto tra architettura e simbolismo. La fonte d'acqua che fuoriesce dalla residenza appare un modo di risolvere un problema funzionale, ossia l'approvvigionamento idrico del complesso di Tojal, con una soluzione risolta essenzialmente in chiave simbolica: l'acqua che fuoriesce dalla casa reale come dono elargito a tutta la comunità.

L'idea della fonte d'acqua che scaturisce dalla dimora reale è cosa molto diversa dalla semplice apposizione di fontane ad una parete o in un giardino. Si fa osservare che il tema progettuale affrontato da Canevari costituisce per la sua originalità un'anticipazione che è stata poi ripresa anche in opere del movimento moderno.

Gli stilemi della "fonte d'acqua che esce dalla casa" ci rinviano anche alla famosa macchina da festa con fuochi artificiali che realizzò nel 1728 a Lisbona e che presentava un arco al centro con due coppie di paraste laterali. Ricorrono nella fontana del palazzo di Tojal anche riferimenti che anticipano la più complessa ed elaborata soluzione romana della Fontana di Trevi progettata dal suo allievo Niccolò Salvi a partire dal 1732.

La Ferraris individua nello schema ad U del palazzo riferimenti alla villa Farnesina-Chigi la cui composizione di facciata viene da Canevari ridotta all'essenziale. L'architetto romano riduce il prospetto ad un reticolo semplificato di paraste e cornici marcapiano che fanno da contrappunto al ricco e complesso disegno della mostra d'acqua, costituita da più ripiani semicirculari posti a vari livelli di quota, tesi ad esaltare l'effetto di trascinamento del gioco d'acqua.² La residenza patriarcale di Tojal è stata oggetto di studi anche da parte di storici dell'architettura d'oltreoceano. Lo Smith osserva come il modello di fontana progettato da Canevari richiama, nei motivi dell'arco joanino che sovrasta il nicchione, i tipici addobbi delle sontuose cerimonie della corte portoghese; un modello che fungerà da riferimento per molte fontane che si realizzeranno per tutto il corso del XVIII secolo sia in Portogallo che in Brasile. Lo storico statunitense rileva inoltre che la tipologia di fontane scenografiche introdotte da Canevari in Portogallo modificò anche la tradizionale tipologia delle fontane "a cannella", particolarmente diffuse in Portogallo, aspetto che pone la fontana del complesso di Tojal come un significativo antecedente di un nuovo modo di realizzare le fontane pubbliche in terra lusitana³.

Note

¹ Il Wittkower con riferimento al progetto del Cortona osserva che " *il più brillante dei progetti, conservato nella biblioteca Vaticana, mostra per la prima volta un potente ordine gigantesco di colonne che dividono un muro concavo sopra un pianterreno a bugnato, dal quale dovevano scorrere le acque della fontana di Trevi. Le ripercussioni di questo disegno si possono ancora avvertire nella Fontaine de Grenelle del Bouchardon a Parigi (1739-1745)*" Rudolf Wittkower, *Arte e Architettura in Italia*, pag. 205.

² Paola Ferraris, op.cit. pag 61.

³ R. C. Smith, *The art of Portugal 1500-1800*, New York, 1928, pp. 103, s.



CENTRO STORICO DI SANT'ANTAO DO TOJAL

Interventi realizzati da Antonio Canevari

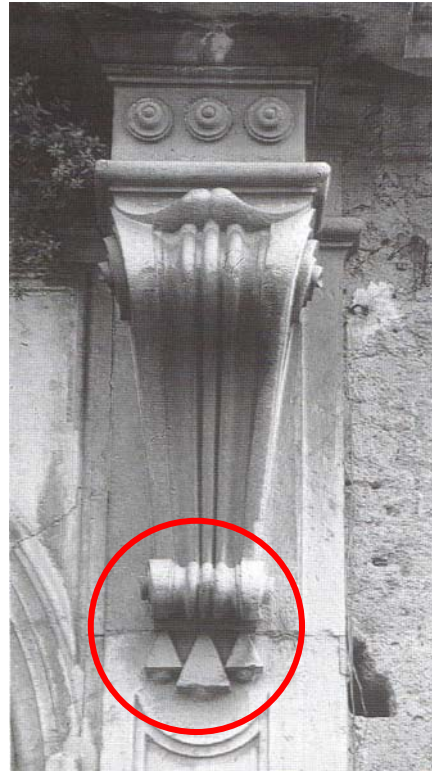
- 1- Chiesa patriarcale
- 2- Campanile
- 3- Palazzo dell'arcivescovo (trasformazione dell'originario impianto a L in un nuovo impianto a U)
- 4- Palazzetto reale con mostra d'acqua
- 5- Giardino dell'arcivescovo
- 6- Colombaie cilindriche



In alto: strada di accesso a Sant'Antao do Tojal
In basso: ramo terminale dell'acquedotto di Sant'Antao do Tojal



in alto: particolare del portale di accesso alla residenza di Tojal del Patriarca di Lisbona.
in basso: scorcio prospettico della chiesa patriarcale di Tojal



Raffronto fra opere di Antonio Canevari e opere di Ferdinando Fuga

In alto a sinistra: particolare del fregio della Igreja Patriarcal di Sant'Antao do Tojal opera di Antonio Canevari (1730)

In alto a destra :particolare del fregio del portale dell'abbazia di S. Lorenzo ad Aversa, opera attribuita a Ferdinando Fuga.

In basso a sinistra: particolare del fastigio del portale della residenza del Patriarca di Lisbona a Sant'Antao do Tojal (1728-30)

In basso a destra: particolare del fastigio del palazzo della Consulta (1732-34) di Ferdinando Fuga.



In alto :palazzetto reale con mostra d'acqua , in basso facciata della chiesa di S. Antao do Tojal



Antonio Canevari: Fontana "chafariz dos arcos de Pintheus"



Antonio Canevari : Particolare del mascherone della fontana annessa al Palazzetto reale di Sant'Antao do Tojal

L'acquedotto di Lisbona o altrimenti detto delle "Aguas Livres"

La realizzazione dell'acquedotto di Sant'Antao do Tojal (1728) precedette l'incarico ricevuto dalla corte di Lisbona per la redazione del progetto dell'acquedotto delle Aguas Livres (1730), in altri termini Canevari realizzò in Portogallo non uno ma due progetti di acquedotti. Ora è del tutto evidente che se avesse clamorosamente fallito la realizzazione del primo, dimostrando eventuali imperizie o incapacità, la corte portoghese non gli avrebbe di certo affidato l'incarico dell'acquedotto delle Aguas Livres.

Questa osservazione risulta ancor più fondata se si considera che Joao V sostò più volte nella località di Sant'Antao do Tojal, difatti il palazzetto con mostra d'acqua, da non confondere con la residenza del patriarca che risultava annessa alla chiesa, fu fatto erigere da don Tomas de Almeida proprio per ricevere degnamente il sovrano portoghese durante le sue soste a Tojal.

La realizzazione dell'acquedotto di Lisbona fu un'opera molto complessa i cui lavori continuarono anche dopo il XVIII secolo.

Ripercorrendo la cronologia delle principali tappe si rileva che i responsabili dell'opera succedutisi nel tempo furono numerosi. Solo nel '700 a Canevari succedettero gli ingegneri José da Silva Pais, Manuel de Maia (1680-1768), Custodio José Vieira, e poi Rodrigo Franco, Carlos Mardel, Miguel Angelo Blasco e Reinaldo Manuel dos Santos (1731-1791).

L'idea di costruire l'acquedotto di Lisbona fu ufficialmente sancita con un decreto reale promulgato il 2 dicembre del 1728. Il 16 settembre del 1729 fu approvato il capitolo che stabiliva le risorse economiche da destinare alla realizzazione dell'opera.

Il 12 Maggio del 1731 iniziò la costruzione del tracciato dell'acquedotto mentre l'inizio effettivo dell'opera, che fu diretta in questa prima fase da Antonio Canevari, è datato al 16 agosto del 1732. I lavori procedettero molto a rilento anche per le polemiche che sorsero tra Canevari ed il gruppo di ingegneri portoghesi che pressavano per entrare nel progetto. Nel 1733 furono nominati gli ingegneri José da Silva Pais, Manuel da Maia e Custodio Vieira che furono gli autori del disegno delle arcate sulla valle dell'Alcantara. Nel 1737 fu nominato soprintendente per le opere dell'acquedotto Claudio Gorgel do Amaral che ricopriva la carica di Procuratore della Città Occidentale. Nel maggio del 1744 venne terminato il grande arco centrale nel tratto che passa sulla valle dell'Alcantara. Bisognerà attendere il 30 ottobre di quello stesso anno per vedere l'acqua scorrere per la prima volta nel tratto localizzato ad Armoreira. Nel 1763 responsabili tecnici dell'opera furono gli ingegneri Rodrigo Franco e Carlos Mardel mentre nel 1791 fu nominato responsabile per le opere Francisco Antonio Ferreira.

Il secolo XIX segnò l'inizio della costruzione degli acquedotti sussidiari di Francescas, di Bruco e di Mata. Bisognerà attendere il 1834 per vedere conclusa la costruzione del deposito di acqua di Armoreiras. La cronologia delle opere e dei relativi responsabili prosegue fino a tutto l'ottocento ed oltre con la realizzazione dei rami secondari e con la costruzione degli allacciamenti alla rete idrica di Lisbona e delle altre località servite dall'acquedotto¹.

Secondo la Ferraris la polemica sorta tra Canevari e gli ingegneri portoghesi non riguardava tanto gli aspetti stilistici dell'opera ma atteneva a questioni di tecnica idraulica in relazione a due opposte concezioni sui criteri di calcolo della larghezza del canale in funzione della portata, e sul modo di risolvere il problema della velocità di scorrimento e del trasporto delle acque².

Già nel progetto per l'acquedotto di Sant'Antao do Tojal, al fine di regolare in modo efficace la conduzione delle acque, Canevari aveva adottato un sistema di pendenza che seguiva l'andamento naturale dell'orografia, innestando le condotte forzate solo in corrispondenza degli sbocchi che andavano ad alimentare le fontane del giardino annesso alla residenza patriarcale. Per questa ragione la Ferraris ritiene che Canevari dovette prospettare un'analoga soluzione anche per l'acquedotto delle Aguas Livres³.

Alla soluzione progettata dal Canevari si contrappose però quella dell'ingegner Manuel de Maia che operò una drastica riduzione dell'inclinazione delle condutture principali poiché riteneva che una eccessiva pendenza, facendo aumentare la velocità dell'acqua, avrebbe

comportato nel tempo l'erosione dei canali. A seguito di tali controversie le pendenze dell'acquedotto tracciate dal Canevari furono drasticamente ridimensionate, fino ad assumere una posizione quasi orizzontale. E' molto probabile che Canevari si oppose con forza alla modifica del suo progetto accentuando così l'astio e le critiche degli ingegneri portoghesi ⁴.

Non si trattò dunque di imperizia tecnica del Canevari giacchè, come conclude la Ferraris: <<La preferenza di un maggior declivio era invece funzionale già per gli antichi romani, alla scelta di seguire per quanto possibile le curve di livello, con un percorso rettilineo dalle sorgenti alla destinazione, ma con una riduzione dell'altezza richiesta alle opere in muratura(...) secondo il criterio seguito ancora da Canevari a Sant'Antao do Tojal, e dallo stesso Vanvitelli per l'acquedotto Carolino>> ⁵.

La modifica dell'originario progetto di Canevari comportò anche una sensibile variazione stilistica nel disegno dell'acquedotto, con la realizzazione di archi gotici, che Canevari, da profondo conoscitore di Vitruvio, non avrebbe mai disegnato in quel modo. Ad ulteriore riprova va il fatto che l'architettura dell'acquedotto precedentemente realizzato a Tojal ricalca la tipologia degli antichi acquedotti romani con archi a tutto sesto.

La Ferraris, a conclusione della sua ricostruzione della vicenda, dimostra che non vi sono prove che attestino quanto dichiarato dal Milizia sulle responsabilità dirette di Canevari in merito al presunto fallimento nel progetto dell'acquedotto delle Aguas Livres :<<Dal memoriale di Manoel de Maja appare chiaro che nel 1731 era deciso l'incarico a Canevari, ma i lavori veri e propri ancora da iniziare, giustificando così il suo intervento sostenuto dal Priore di S. Nicolau.

Le arcate di Alcantara, poi disegnate in fase esecutiva da Custodio Vieira(...), non erano dunque mai state erette secondo un diverso progetto di Canevari, e manca alcun indizio di un suo fallimento tecnico verificato sul campo, come sostiene Milizia, peraltro a distanza di tempo e di luogo." ⁶.

Canevari, rifiutandosi di apportare le modifiche al suo progetto, fu costretto nel 1732 a lasciare il Portogallo e dopo il suo allontanamento l'incarico passò all'ingegnere Manuel de Maia. Questi elaborò una nuova soluzione progettuale che, sebbene approvata, fu anch'essa soggetta a modifiche e cambiamenti in corso d'opera.

Il Berger, nel suo recente saggio sull'opera di Canevari a Lisbona, riconduce il dissidio tra Canevari e Manoel de Maia, più che a questioni di natura tecnico-idraulica relative ai due opposti criteri di progettare inclinazione, altezza e sezioni dell'acquedotto, a due differenti impostazioni generali dell'opera, le cui divergenze si erano già manifestate sul percorso che l'acquedotto avrebbe dovuto seguire ⁷.

Canevari, secondo la ricostruzione del Berger, fu consultato dalla corte di Lisbona già nel 1728 al fine di esprimere un parere su come condurre le abbondanti acque dalla località di Caneças a Lisbona. Nel 1730 Canevari fu nominato da Joao V architetto dell'acquedotto con il compito di redigere il progetto. L'area di Caneças era stata già scelta dagli antichi romani come punto di partenza di un acquedotto, ove le acque della sorgente venivano raccolte in una diga per poi defluire attraverso canali fino all'antica Olisippo. Secondo il Berger Canevari intendeva riproporre il medesimo percorso dell'antico acquedotto romano: "*Canevari sapeva dell'esistenza dell'acquedotto del tempo dei Romani, che sorgeva nello stesso luogo e che era rifornito da un lago artificiale di grandi dimensioni. Questo lago esisteva ancora al tempo di Francesco di Olanda che disegnò nella sua opera " Della Fabrica che si Rovina alla città di Lisbona "(1571), l'acquedotto che entrava a Lisbona a oriente dell'Alcantara, a Palhava, finendo vicino al fiume Tejo accanto alla antica 'Mouraria'. Di quell'acquedotto esistevano ancora pezzi visibili nel Settecento che ne comprovavano l'esistenza e il funzionamento per secoli. Ci sembra che Canevari abbia voluto seguire il tracciato dei suoi antenati, come aveva fatto a Tojal seguendo il percorso di un acquedotto costruito precedentemente. Seguendo il tracciato antico, non sarebbero stati necessari gli archi monumentali per attraversare la valle dell'Alcantara, che il tracciato di Manuel de Maia costringeva.*" ⁸. Berger sottolinea anche che la mancata realizzazione delle arcate dell'Alcantara avrebbe consentito una riduzione dei costi per la realizzazione dell'intera opera, e riporta quanto affermò l'architetto milanese Leonardo

Turriano nel 1620 durante il regno di Filippo III. Secondo Berger, il Turriano riteneva che il costo di un milione di scudi sarebbe sceso a settecentomila se si fosse provveduto ad eliminare gli archi di Noudel e d'Alcantara⁹. Il dissidio tra Canevari e Manuel de Maia si inasprì anche a seguito della polemica sulle mancate rilevazioni topografiche relative alle zone interessate all'attraversamento dell'acquedotto: "*Manuel de Maia ingegnere militare di grande esperienza, certamente invidioso del protagonismo di Canevari, volle mettere in discussione la direzione dei lavori nella sorgente delle Aguas Livres. Per farlo aveva provveduto al rilevamento topografico del tracciato previsto, per tutta l'estensione dei quattordici chilometri che l'acquedotto sviluppa. Canevari non aveva preso questa precauzione. In una riunione convocata per discutere il tracciato dell'acquedotto, l'architetto ammise che non aveva ancora rilevato topograficamente tutto il suo percorso, perché non lo riteneva imprescindibile in quel momento. La differenza di quota altimetrica (78 m) tra le fontane e Mae d'Agua del Rato, dove finiva l'acquedotto, era sufficiente per permettere varianti del tracciato, ma i maestri muratori erano intenzionati ad attaccare il progetto. Per questa ragione fu affidata la direzione dei lavori a Manuel de Maia, che poco dopo l'avrebbe lasciata. Così si spiega, secondo me, l'abbandono dei lavori da parte di Canevari...*"¹⁰.

La vicenda presenta ancora alcuni lati oscuri difatti permangono dubbi anche sul presunto allontanamento di Canevari dal Portogallo per esplicito volere del re Joao V. Il Carvalho, nelle ultime pagine del secondo volume sul monarca portoghese, riporta alcuni preziosi documenti relativi alla corrispondenza inedita del re. Tra questi v'è una lettera datata al 22 maggio del 1733, quindi successiva all'allontanamento di Canevari dal Portogallo, con la quale il sovrano portoghese richiedeva disegni e modelli di acquedotti italiani da assumere come riferimento per la continuazione della grande impresa di Lisbona;

*"...Dezeja S. Mag.e hua informacao exacta, e individual dos aqueductos mais famosos dessa cid.e, e de outras de Italia, como for exemplo do formale de Napoles, ou agum outro q haja desta categoria; e o q se quer saber principlm.te he o feitio, e medidas interiores e exteriores daquella p.te do aqueducto por onde vem o cano de agua, explicandosse as differenças q. tiver, se variar em algumas partes, isto he, se em hvas for mais alto, e largo, q em outras. Disto mandara v. Roma sem demora dessenhos con exacciao de medidas, e con toda a clareza, e Explicação necesr.a trazendose aqui entre maos hua obra sem.te..."*¹¹.

Secondo il Carvalho: "*Questa lettera che si riferisce all'acquedotto delle Aguas Livres, iniziato dall'architetto Antonio Canevari, dimostra con tutta evidenza che D. Joao V non confidava nella opinione di nessuno degli architetti e ingegneri che furono legati a questa impresa, ad esempio di Ludwig, Custodio Vieira e tanti altri*"¹².

Tale documento contrasta palesemente con il chiacchierato allontanamento dell'architetto romano da Lisbona "*per non aver dato agli archi la indispensabile altezza*" secondo quanto affermò il console francese Montagnac.

Le controversie sorte intorno all'acquedotto non si placarono con l'allontanamento di Canevari, segno che il contesto entro cui si sviluppò la vicenda fu molto più complesso di quanto è stato banalmente riportato dal Milizia.

A Manoel de Maia, a cui si deve l'idea di un percorso articolato in due condotti separati da un corridoio pedonale di ispezione, subentrò nel 1736 l'ingegnere Custodio Vieira che fu l'artefice del disegno con i caratteristici "archi gotici". Alla morte di questi l'esecuzione del progetto fu portata a termine dall'ingegnere ungherese Carlos Mardel, che aveva già operato come assistente del Vieira.

La soluzione con archi gotici fu duramente criticata anche dal Ludovice, aspetto che si evince dal suo Memoriale nel quale definì il progetto degli ingegneri portoghesi una "barbarie" formale.

Un'interessante ricerca condotta nel 1938 da José da Cunha Saraiva mise in evidenza che il dissidio sorto sul progetto dell'acquedotto tra Canevari e gli ingegneri portoghesi continuò anche dopo l'allontanamento del maestro romano. Questa volta lo scontro vide protagonista l'architetto tedesco Ludovice, già artefice del palazzo di Mafra, che rivolse durissime critiche estetiche e tecniche al modo in cui Custodio Vieira realizzò l'acquedotto. Ludovice criticò

aspramente il conservatorismo estetico manifestato nel progetto, realizzato con gli "orrendi" archi gotici ed oppose ad esso la bellezza della Patriarcale di Lisbona, chiesa <<che poteva nella sua magnificenza competere con S. Pietro di Roma>>¹³.

Ma la critica di Ludovice al progetto elaborato e realizzato dagli ingegneri portoghesi si soffermò anche sugli aspetti tecnologici. Il Pereira osserva che :” *L'architetto tedesco manifestò apertamente di preferire i canali in pietra a quelli di metallo e ciò per ragioni di salute pubblica. I canali in metallo o di piombo erano preferibili per strutture ludiche come quelli adoperati per i giochi d'acqua nei giardini di Versailles, mentre per la distribuzione pubblica sarebbe stato più idoneo realizzare canali in pietra. Anche sull'uso delle pietre il Ludovice propendeva per quelle di Samouco, per essere trasparenti solide e dure, criticando l'utilizzo delle pietre sulfuree che furono invece adottate dagli ingegneri portoghesi per realizzare alcuni tratti dell'acquedotto. Queste a contatto con l'acqua si sarebbero col tempo erose rilasciando polveri di zolfo che sarebbero irrimediabilmente finite nella rete idrica cittadina.*”¹⁴.

In conclusione la vicenda dell'acquedotto di Lisbona non fu un conflitto riconducibile solo a dissidi tecnici, secondo quanto fa adombrare la poco documentata locuzione del Milizia su presunte incapacità di Canevari.

E' molto probabile che intorno alla partita dell'acquedotto, si giocò una complessa ed intricata trama di conflitti politici e di potere che andarono ben oltre il dissidio tecnico tra Canevari e gli ingegneri portoghesi. Il vero conflitto era tutto interno alla stessa corte: fra coloro che sostenevano il re e coloro che contrastavano, o quanto meno cercavano di incrinare o condizionare la sua politica per le opere pubbliche.

Lo scontro andò molto al di là dell'acquedotto, se è vero che la vicenda è divenuta recentemente anche un interessante caso letterario con la pubblicazione ad opera dello scrittore portoghese Pedro Almeida Vieira dell'intrigante romanzo "*Nove Mil Passos*".

Note

¹ Queste notizie sono state attinte da una dettagliata scheda sull'acquedotto delle Aguas Livres pubblicata nel Piano Direttore Municipale di Odivelas: v. *ANArquitectos Lda*. Camara Municipal de Odivelas, *Aqueduto das Aguas Livres in Plano Director Municipal de Odivelas- estudio prévio*, novembre 2003, vol.8. Estudo Sectorial da Estrutura e forma urbana e infra-estruturas. pp.32-34.

Sempre nel medesimo volume è riportata anche una ricca bibliografia sulla storia dell'acquedotto delle Aguas Livres di cui segnalo i principali titoli:

Josè Sergio Veloso de Andrade, *Memoria sobre Chafarizes, Bicas, Fontes e Poços publicos de Lisboa, Belém e muitos lugares do Termos*, Lisboa 1851.

José Carlos Conrado Chelmick, *Memoria Sobre o Aqueducto Geral de Lisboa, Feito per Ordem de Ministerio das Obras Publicas em Portaria de 15 de fevreiro de 1856*, Lisboa 1857 (2.vol.).

Carlos Ribeiro, *Memoria sobre o Abastecimento de Lisboa com Aguas de Nascente e Aguas de Rio*, Lisboa, 1867.

Bernardino Antonio Gomes, *O Esgoto, a limpeza e o Abastecimento das aguas em Lisboa*, Lisboa 1871.

Augusto Pinto de Miranda Montenegro, *Memoria Sobre as Aguas de Lisboa*, Lisboa 1875.

Jorge das Neves Larcher, *Memoria Historica sobre o Abastecimento de Agua a Lisboa até ao Reinado de D. Joao V*, Lisboa, 1937.

José da Cunha Saraiva, *O Aqueducto das Aguas Livres e o Arquitecto Ludovice*, in *Boletim Cultural e Estatístico da Campana Municipal de Lisboa*, Vol.I n.4, 1938;

José Estevam, *O aqueduto das Aguas Livres, A condução das aguas ao Barrio Alto*, in *Revista Municipal Lisboa*, n.46 1950.

José Estevam, *O aqueduto das Aguas Livres, e o Clero*, in *revista municipal*, Lisboa, n. 46, 1950.

A. Aires de Carvalho, *D. Joao V e a arte do Seu Tempo*, Vol II, Lisboa, 1962;

Eduardo dos Santos, *Mauel de Maia e o aqueduto das Aguas Livres*, in *Revista Municipal*. Lisboa, ano XIII, n.94, 3 Trimestre, 1962.

José Augusto Franca, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa 1977;

Luis Leite Pinto, *Historia do Abastecimento de Agua à Regiao de Lisboa*, Lisboa 1989;

AAVV. *D. Joao V e o Abastecimento de Agua a Lisboa*, (Catalogo de Exposição), Lisboa, 1990 (2 vols.).

Walter Rossa, *Além da Baixa. Indícios de Planeamento Urbano na Lisboa Settecentista*, (Dissertação de Mestrado em Historia da Arte apresentada à FCSH da UN), Lisboa, 1990;

Joaquim de Oliveira Caetano, *Chafarizes de Lisboa*, Lisboa, 1991;

Joaquim de Oliveira Caetano, *O aqueduto das Aguas Livres* in Irisalva Moita, *O Livro de Lisboa*, Lisboa, 1991;

Francisco José Gentil Berger, *Lisboa e os Arquitectos de D. Joao V*, Lisboa 1994.

² La notizia della nomina a Canevari per la progettazione dell'acquedotto di Lisbona è riportata nel memoriale scritto dall'ingegnere Manuel de Maia che nel 1732 successe a Canevari nella redazione del progetto.

³ Paola Ferraris, op.cit., pag. 64.

⁴ *ibidem*.

⁵ *ibidem*.

⁶ *ivi*, pag 66 nota 28.

⁷ Francisco José Gentil Berger, *Architetti italiani in Portogallo. Antonio Canevari (1681-1764)* in "Arte e Architettura", n.1 /gennaio 2006, di Baio editore, Milano 2006, pp. 55-60.

⁸ *ivi*, p.57.

⁹ *ibidem*

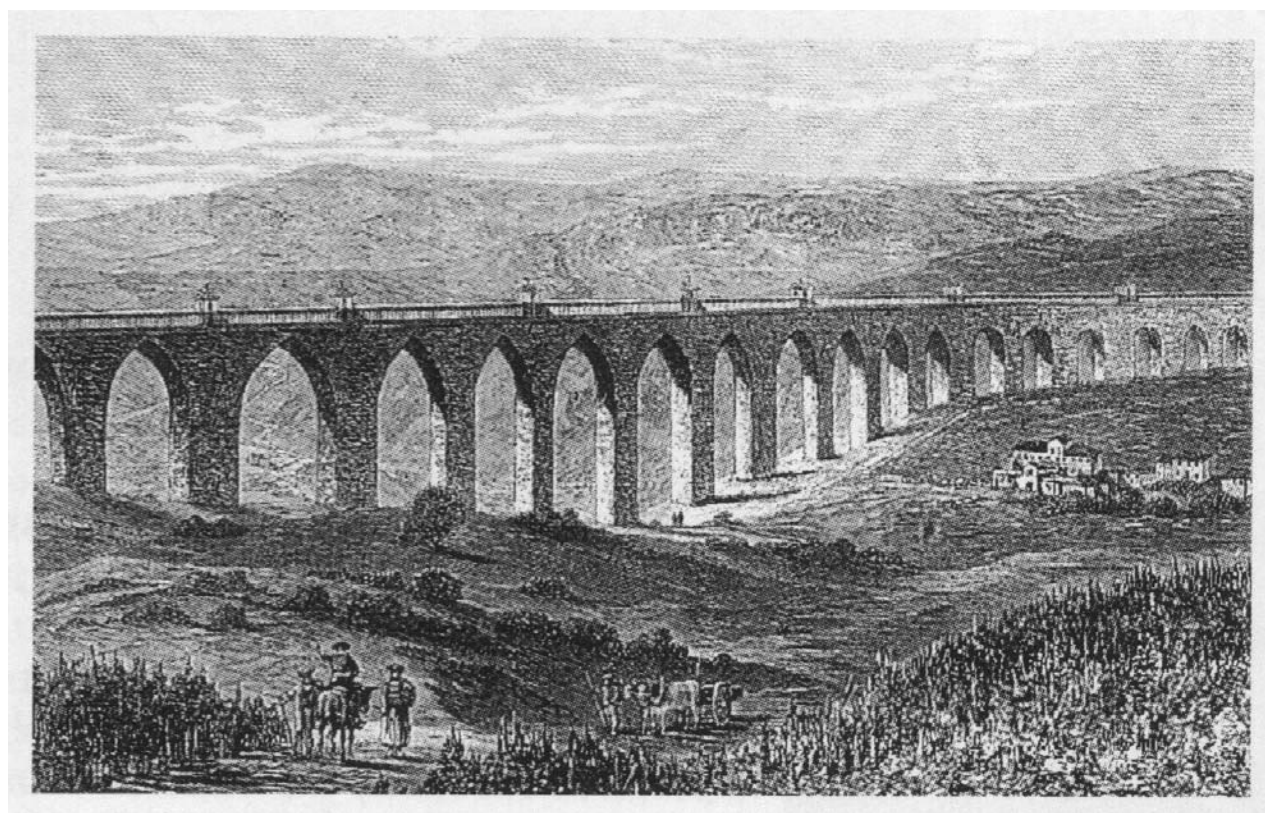
¹⁰ *ivi* pp.57-58.

¹¹ Ayres de Carvalho, *As Encomendas Reais para Mafra (1728-1734) reveladas através da correspondencia inédita de el Rey D. Joao V, Ano de 1733* in *D. Joao V e a arte do seu tempo*, op.cit, pag. 420.

¹² *ibidem*

¹³ José da Cunha Saraiva, *O aqueduto das Aguas Livres e o Architecto Ludovice*, in <<Boletim cultural e estatístico da Câmara Municipal de Lisboa>> , Vol I, n. 4, Lisboa, 1938, pp.16-19.

¹⁴ José Fernandez Pereira, *Arcquitectura e escultura de Mafra*, op.cit., pp.128-129.



In alto ritratti di Manoel de Maia (a sinistra) e di Carlos Mardel (a destra)
In basso l'acquedotto di Lisbona sulla valle dell'Alcantara

Università degli Studi di Napoli Federico II
Anno Accademico 2006-2007

Dottorato di Ricerca in
Storia dell'Architettura e della Città- XIX ciclo-
Coordinatore: Ch. mo prof. arch. Francesco Starace

GIACOMO ANTONIO CANEVARI
ARCHITETTO
(1681-1764)
Tomo II: L'opera di Canevari a Napoli

Candidato: dott. arch. Filippo Barbera
Tutor: Ch. mo prof.arch. Benedetto Gravagnuolo
Co-Tutor: Ch. prof. arch. Francesco Starace



Alla corte di Carlo di Borbone

Rientrato in Italia, dopo la parentesi portoghese, Canevari giunse a Roma nel 1732. Nello stesso anno eseguì i disegni in occasione del concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano indetto da Papa Clemente XII, quindi si trasferì a Napoli intorno al 1736. Nel novembre del 1734 fu contattato da Filippo V di Spagna per recarsi a Madrid e quivi operare come architetto regio.

La notizia è confermata da due lettere scritte da Canevari di suo pugno il 5 febbraio del 1735, spedite rispettivamente una al re ed un'altra alla regina, con le quali li ringraziava per averlo richiesto l'anno precedente ¹.

La data della chiamata in Spagna è estremamente importante ai fini della ricostruzione cronologica della vita e dell'attività di Canevari in quanto avvenne prima del devastante incendio dell'Alcazar e prima del trasferimento di Juvarrá. Ciò conferma la stima e il riconoscimento che la corte madrilená nutriva per l'architetto romano.

Recenti ricerche condotte da Mercedes Simal Lopez dimostrano che Canevari aveva già lavorato negli anni 1724-1727 per la corona spagnola, effettuando un progetto di ampliamento e di sistemazione dell'ambasciata di Spagna, situata nell'omonima piazza romana, aspetto che conferma di rapporti tra l'architetto romano e la corte madrilená in un'epoca addirittura antecedente al viaggio in Portogallo, ove operò come architetto alla corte di Giovanni V ².

Un nuovo invito rivoltogli dai sovrani spagnoli risale al novembre del 1734 ⁽³⁾, mentre il 21 dicembre di quello stesso anno gli fu addirittura anticipata e corrisposta anche una somma per sostenere le spese del viaggio ⁴.

Dal testo della lettera di risposta risalente al febbraio del 1735 si evince che l'architetto romano si recò immediatamente in Spagna per rendere omaggio ai due sovrani: *"Io sono già in viaggio per essere al più presto che mi sarà permesso a confessare alla M. V. colla mia viva voce questi giustissimi sentimenti"* ⁵.

Non sappiamo fino a quando Canevari si trattenne a Madrid, né se lavorò a qualche progetto, fatto è che nel marzo del 1736 lo ritroviamo nuovamente in Italia e precisamente a Napoli.

La prima chiamata alla corte di Lisbona avvenne a soli due anni dalla presunta "cacciata" di Canevari dal Portogallo per il "fallimento" nel progetto dell'acquedotto, ed è molto probabile che presso la corte madrilená circolasse un'altra versione della vicenda portoghese, o forse non si sapeva (cosa molto improbabile) del suo chiacchierato fallimento nel progetto

dell'acquedotto. In altri termini se i sovrani e la corte di Spagna erano a conoscenza della presunta imperizia tecnica di Canevari perché lo richiesero per ben due volte?

La chiamata in Spagna gli fu nuovamente riproposta nel febbraio del 1736, a seguito della sopraggiunta morte di Filippo Juvarra, anno in cui Canevari si era nel frattempo già trasferito a Napoli. La lettera che lo invitava nuovamente a Madrid fu spedita da Giuseppe Patino al Cardinale Acquaviva il 19 febbraio del 1736, in cui si comunicava all'alto prelato di far giungere *"con la maggior brevità possibile"* Canevari a Madrid per sostituire il defunto Juvarra⁶.

In questa seconda circostanza Canevari manifestò la sua impossibilità a muoversi da Napoli adducendo ragioni di età e di salute. Tale lettera fu spedita da Napoli il 13 marzo del 1736 e fu indirizzata al cardinal Acquaviva che faceva da intermediario nei rapporti tra la corte di Spagna e la curia romana⁷. La lettera di risposta ai sovrani di Spagna, scritta dal Cardinale Acquaviva, annunciò al Patino le ragioni dell'indisponibilità di Canevari e nel medesimo testo accennò anche ad una lettera speditagli dal Montealegre, primo ministro della corte di Napoli, nella quale si confermava che Canevari *"non aveva in animo di trasferirsi in Spagna"*: *"lo que tambien me avisa en la suya el S.r Montealegre, diciendome que no cree que esto Arquitecto de halle en animo de pasar a Espana."*⁸.

In sua sostituzione l'alto prelato propose a Filippo V la nomina di Ferdinando Fuga, all'epoca architetto della corte pontificia. L'iniziativa del cardinale suscitò estremo entusiasmo nei sovrani che avviarono subito le trattative per il trasferimento del Fuga, ma la decisione trovò la ferma opposizione del papa che non volle cedere il suo architetto, facendo così arenare l'iniziativa del cardinale⁹.

L'elemento che più colpisce nella lettera del cardinale è l'interferenza dell'allora primo ministro Montealegre nella vicenda. In altri termini se Canevari stava trascorrendo a Resina un periodo di riposo, scevro da impegni ed incarichi per la corte di Napoli, perché Montealegre comunica anch'egli al Cardinale Acquaviva l'indisponibilità di Canevari a trasferirsi in Spagna?

Una ricostruzione della vicenda relativa alla chiamata di Canevari in Spagna nel 1734 viene effettuata dalla Blasco Esquiviaz che motiva le ragioni della scelta dell'architetto romano nel fatto che: *"In quella circostanza i sovrani videro in Canevari l'opportunità di ampliare gli orizzonti artistici della corte madrilenà, orientandoli verso la romanità settecentesca di questo architetto e prendendo come modello le direttrici politiche e culturali di Giovanni V del Portogallo"*¹⁰.

Nel medesimo saggio la storica spagnola riporta una sintesi dell'intera vicenda professionale del Canevari con riferimento sia alla parentesi portoghese che a quella spagnola, sottolineando le ragioni che portarono poi i sovrani spagnoli a prediligere Juvarra rispetto a Canevari: *"Nel 1725 cominciò a lavorare per Giovanni V, che lo chiamò in Portogallo nel 1727 e lo tenne al suo fianco fino al 1732, utilizzando il barocchismo puro che Canevari aveva appreso nella città pontificia. La sua buona stella, alla fine, si oscurò e bandito dalla corte di Lisbona abbandonò il paese.*

*Allora tentò l'avventura spagnola con scarsi risultati, poiché le ambizioni dei sovrani per la costruzione del Nuovo palazzo Reale, puntavano verso un uomo di maggior fama e scrupolosità artistica"*¹¹.

Nella troppo rapida ricostruzione della Blasco Esquiviaz si intravede una evidente contraddittorietà di giudizi e valutazioni sulla figura di Canevari: se il maestro romano dovette andarsene dal Portogallo "bandito dalla corte" per aver fallito nel progetto dell'acquedotto delle Aguas Livres, perché i sovrani di Spagna intendevano servirsi di un architetto siffatto mediocre e incapace a soli due anni dalla cacciata dal Portogallo? Delle due l'una: o Canevari era noto presso la corte madrilenà come un architetto mediocre ed incapace, ma in tal caso non si comprende perché lo invitarono per ben due volte, prima nel '34 e poi nel '36, o era noto come espressione della più alta "romanità settecentesca" di cui si era servito Joao V. In effetti non sappiamo con certezza se Canevari, dopo la visita ai reali di Spagna compiuta nel 1735, avesse operato per la corte di Madrid, né se fosse stato

allontanato per la "scarsa scrupolosità artistica", tutti argomenti che meriterebbero maggiori approfondimenti.

L'altro aspetto che desta curiosità è il fatto che la corte madrilenza richiese la presenza di Canevari prima della chiamata di Juvarra, segno questo che i reali di Spagna nutrissero grande stima ed apprezzamento verso l'architetto romano.

Desta curiosità, invece, il motivo per cui Canevari rifiutò nel 1736 la richiesta avanzata da Filippo V, all'indomani della morte di Juvarra. Potrebbe darsi che l'architetto romano non si ritenesse all'altezza del compito o che, forse, temesse la difficoltà di trovarsi in un ambiente professionale sostanzialmente ostile, soprattutto dopo la vicenda portoghese che lo vide fortemente in conflitto con gli ingegneri locali, oppure che avesse colto nell'ascesa di Carlo di Borbone al trono di Napoli la possibilità di eseguire di persona progetti e disegni di una certa importanza che avrebbero sicuramente lasciato traccia di sé nel tempo.

Ma anche queste ipotesi, su eventuali ambizioni dell'architetto romano, non hanno ancora trovato adeguate conferme.

Ripercorrendo con maggiore attenzione il testo della lettera di Canevari, spedita da Napoli nel marzo del 1736, scopriamo alcuni particolari di un certo interesse.

Ciò che desta curiosità nel testo della lettera sono due locuzioni. La prima fa riferimento alla località in cui Canevari abitò durante i suoi primi anni trascorsi a Napoli, vale a dire Resina e non sappiamo, a questo punto, se fu ospite di qualche importante famiglia nobile napoletana o se invece prese casa da sé, aspetto che fino ad oggi non è stato possibile appurare. Certo è curioso rilevare come, tra tante località amene del golfo di Napoli, Canevari andasse a risiedere proprio a Resina, città degli scavi dell'antica Ercolano e sede di alcune ville appartenenti alle più influenti famiglie della nobiltà napoletana. La seconda locuzione che compare nella lettera è la descrizione della incomparabile bellezza del sito che giovava molto alla sua salute: *"Eziando a trattenermi fuori di Napoli a Resina, per giovamento che sento di quell'aria"*, locuzione che sembra quasi un invito ammiccante ad andare in quei luoghi.

Faccio altresì notare che nel 1736 re Carlo non aveva ancora preso la decisione di edificare in Portici una reggia ed inoltre non aveva ancora sposato Maria Amalia Walburga, la futura regina di Napoli con la quale, secondo varie cronache, scopri le bellezze del sito di Portici di ritorno da una battuta di pesca che si sarebbe svolta nel 1738.

La presenza di Canevari nell'area vesuviana, in un'epoca che precedette di almeno due anni l'inizio dei primi lavori su villa Palena, antica villa vesuviana che assieme a quella del Principe Caramanico fu scelta da re Carlo e dalla regina Maria Amalia come primo luogo in cui soggiornare, appare alquanto sospetta. E' assai probabile che il maestro romano nel marzo del 1736 stesse trascorrendo un effettivo periodo di riposo, ma è altrettanto probabile che stesse anche lavorando in quelle zone, la qual cosa ci induce a ritenere che possa aver effettuato un restauro o un progetto di qualche villa o palazzo. Gli incarichi che la storiografia attribuisce a Canevari nel napoletano sono limitati ai soli progetti che eseguì per la corte di re Carlo, a partire dal coinvolgimento in quello di Capodimonte che ufficialmente gli fu assegnato il 4 luglio del 1737. Cosa fece dunque Canevari a Resina tra il 13 marzo del 1736 fino al 4 luglio del 1737? Sembra un periodo piuttosto lungo (circa un anno e cinque mesi!) speso per una vacanza di mero riposo.

Ipotizzando che Canevari giunse a Napoli nel 1736 su esplicita richiesta di Carlo di Borbone, per impiegarlo nei progetti delle reggie, perché il sovrano non annunciò di persona a suo padre Filippo V tale intendimento? E' pensabile che re Carlo non sapesse che suo padre per ben due volte (nel 1734 e nel 1736) avesse richiesto la presenza di Canevari alla corte di Madrid? Ed in ultimo, perché dopo le due chiamate di Canevari in Spagna, che manifestavano un palese apprezzamento verso le sue capacità, il re di Napoli non gli affidò l'incarico ad personam per la reggia di Capodimonte?

Nel "mare magnum" di queste domande ed interrogativi di una cosa siamo certi: quando un architetto si spostava da una corte ad un'altra, quando era in procinto di ricevere incarichi di prestigio o di gran rilievo, non agiva da solo: erano delle vere e proprie "macchine politiche" che si muovevano dietro agli architetti che venivano proposti o destituiti.

Ci sembrano pertanto poco verosimili quelle letture che attribuiscono alle sole capacità "contrattuali" dei singoli architetti il conseguimento di favori ed incarichi, gli spostamenti da una corte all'altra, i cambi di committenza.

Secondo la ricostruzione di Pietro d'Onofrio, storico di corte, Canevari giunse a Napoli su richiesta del giovane re Carlo di Borbone su suggerimento del Duca di Sora: <<per maneggio del duca di Sora>>¹². La notizia riportata dal cronista è con molta probabilità attendibile in quanto Re Carlo, sia a Capodimonte che a Portici, come del resto aveva già fatto per i restauri del palazzo reale di Napoli e per l'edificazione del teatro San Carlo, si era servito dell'ingegnere Giovanni Antonio Medrano e del costruttore Angelo Carasale.

Secondo molte ricostruzioni storiche Canevari fu chiamato a lavorare a Napoli dallo stesso Giovanni Medrano, convinzione su cui nutriamo seri dubbi. Canevari, per i potenti legami di cui si giovò presso la Santa Sede, per i molteplici rapporti che aveva stabilito attraverso l'accademia dell'Arcadia con famiglie di gran lume della nobiltà romana e napoletana, ed infine per l'esser già noto alla stessa corte di Madrid sin dal lontano 1724, non era certo un architetto che andava elemosinando ruoli subalterni.

Sebbene Medrano ricoprisse una carica di indubbio prestigio ed importanza riteniamo che la fonte riferita dal d'Onofrio, poco esplorata, abbia un qualche maggior fondo di verità.

Gaetano Boncompagni-Ludovisi, duca di Sora e principe di Piombino, era l'esponente più in vista nella corte di Carlo di Borbone dell'ala legata al partito filo-austriaco, la medesima compagine che in Arcadia si raccoglieva intorno a Gian Vincenzo Gravina e che godeva della protezione del principe Chigi Odescalchi¹³.

Per comprendere lo scenario in cui maturò la scelta di far giungere Canevari a Napoli occorre pertanto ripercorrere alcune pagine della storia politica che caratterizzò l'ascesa al trono di Carlo di Borbone.

L'Ajello riporta che: *"Prima ancora che la regina partisse da Dresda, fin dal marzo del 1738, si sapeva che era stato chiamato a far parte della sua Corte il duca d'Atri, e la previsione comune era che, arrivato a Napoli, avrebbe <<fortificato il partito dei....malcontenti>>. Si contavano già <<ministri e cortigiani che sarebbero caduti nella riforma>>; il duca d'Atri, il duca di Sora e principe di Piombino Buoncompagni, il duca di Castropignano << si dice che formeranno il partito dominante >>, scriveva Tanucci"*¹⁴.

Sempre l'Ajello riporta un passo di una ulteriore lettera del Tanucci inviata al Corsini in cui si affermava che *" il duca di Berwick di Liria, il Cardinale Acquaviva, il duca di Sora rappresentavano << I Brutii e i Cassii del nostro Cesare, che forse, come l'antico, si fida troppo e non impetra dal suo buon cuore il poter sospettare e spegnere in tempo>>"*¹⁵.

Il duca di Sora, maggiordomo maggiore della Regina Maria Amalia di Sassonia, fece in modo che la sovrana fosse attorniata da una folta schiera di simpatizzanti del partito filo-austriaco, in tenace e continua guerra contro il primo ministro marchese di Salas, alias Montealegre: *"La regina cominciava ad apparire sulla scena con le sue simpatie ed inimicizie, che sarebbero divenute man mano sempre più determinanti. La principessa di Belmonte, Anna Pinelli, ed il pittore Antonio Sebastiani, forti dell'appoggio di Maria Amalia, combattevano Salas, << che faceva scrivere a Spagna da Cardinale Acquaviva ciò che voleva >>, contro di loro. Il duca di Sora sempre scontento e sempre sul piede di partenza, e la principessa di Colubrano, cameriera maggiore della regina, << disputavano d'autorità con Montealegre e gli facevano piccola ma continua guerra>>."*¹⁶.

Quando nel 1742 si paventò la minaccia inglese al regno di Napoli il duca di Sora si dichiarò apertamente favorevole alla difesa armata della città. Tale posizione, coerente con la necessità di difendere la corona di Napoli, fu in realtà interpretata come un tentativo di istigare gli inglesi a conquistare la città, ben sapendo che la stessa non era adeguatamente attrezzata per rispondere ad un cannoneggiamento dal mare.

Il marchese di Salas giudicò estremamente pericolosa la posizione assunta dal duca di Sora di reagire manu militare alla paventata minaccia inglese. Il primo ministro interpretò la forzatura di Sora come un' accelerazione che intendeva favorire il crollo della dinastia borbonica e la fuga del re. In altri termini "resistere" sarebbe risultato un favore fatto agli inglesi oltre che al partito filo-austriaco¹⁷.

Ogni debolezza di Salas, ogni circostanza che avrebbe potuto incrinare la sua leadership fu sistematicamente sfruttata dal partito filo-austriaco del duca di Sora e dei suoi alleati. Persino le sue personali vicende in materia di tresche amorose, furono abilmente utilizzate dal Duca di Sora. Scrive in proposito l'Ajello: "*Naturalmente quanto più Salas <<peccava>>, tanto più Sora pregava ed ostentava una pietà e devozione che gli valsero il superlativo di <<il maggiore>>, più come <<bigotto>>, che come maggiordomo*"¹⁸.

Ma era davvero il duca di Sora un così bigotto osservante?

Le acute osservazioni dell'Ajello appaiono inequivocabili: "*Queste qualità di misticismo, abilmente simulate e molto bene accette alla Regina ed ai suoi consiglieri in tonaca, erano le carte su cui il tenace Gaetano Buoncompagni duca di Sora e principe di Piombino puntava, dopo aver sperimentato per più di sette anni di continua opposizione ogni altro gioco possibile*"¹⁹.

Anche la vicenda delle truffe al regio erario di cui furono protagonisti Medrano e Carasale, argomento che esploreremo nel prossimo paragrafo, fu forse utilizzata come una ulteriore opportunità per incrinare il potere del primo ministro Monteleone, favorendo, fra i vari effetti di potere che si determinarono, anche l'ascesa del Canevari. Questo è dunque lo scenario che il maestro romano si trovò innanzi e non sappiamo, allo stato attuale delle ricerche, se fu parte consapevole di questo grande gioco di potere o se ne fu semplicemente un indiretto e fortunato beneficiario.

Note

¹ Riportiamo per esteso il testo della lettera di risposta del Canevari:

Antonio Canevari a Filippo V, (Roma, 5 febbraio 1735)

"L'honore segnalatissimo che fuori d'ogni mio merito si è degnata la M.V. Catt.di farmi sollevando le mie debolezze al sommo pregio di dovere servire V.M. e la Sua Real Casa in qualità d'Architetto, impegnano tutta la profondità del mio ossequio a portarsi, come fa, a piedi della M.V. in atto di rendere alla sua incomparabile clemenza le più vive e sommesse grazie, benchè queste non siano ch'un mero e sterile indizio a quella eterna e non mai esplicabile gratitudine che professo, e professarò sino all'ultimo spirito, all'Animo Reale e Generosissimo di V. M. Io sono già in viaggio per essere al più presto che mi sarà permesso a confessare alla M. V. colla mia viva voce questi giustissimi sentimenti, e sopra tutto quell'attenzione e fedeltà che sarò immutabilmente per usare nel suo attuale gloriosissimo servizio. Supplico intanto V. M. per un novo argomento della Sua Augustissima Munificenza ad accettare l'adempimento di questo mio debito indispensabile, e mi inchino per fine profondissimamente."

La lettera proviene da: Archivio General de Simancas, Estado, leg. 4895, lettera autografa, ed è riportata in Istituto Italiano di Cultura, *Filippo Juvarra a Madrid*, collana di documenti e ricerche, vol. X, Madrid, 1978. p.15 e 16

² Secondo quanto riporta la Simal Lopez in interessante articolo pubblicato sulla rivista "Reales Sitios" il maestro romano disegnò, nell'epoca in cui era ambasciatore il cardinale Francesco Acquaviva, le decorazioni effimere ed il tumulo eretto nella chiesa di Santiago degli Spagnoli in Roma in occasione del funerale del monarca Luigi I, lavoro per il quale ricevette 200 scudi romani. (L'argomento viene affrontato anche nello studio di Marcello Fagiolo, *Corpus delle feste in Roma. Il Settecento e l'Ottocento*, Roma 1997, pp. 50-52).

Durante il ministero di Felix Cornejo che a partire dal 1725 fu ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede, Canevari fu l'artefice di un piano per la sistemazione dell'ambasciata di Spagna a Roma redigendo la pianta dell'ambasciata, della quale effettuò quattro copie, nonché una planimetria del quartiere della sede diplomatica realizzata in cinque esemplari, lavoro per il quale ottenne 250 scudi romani.

Gli impegni professionali di Canevari con la corte spagnola lo videro coinvolto per una parentesi piuttosto prolungata al punto che anche durante il viaggio che compì in Portogallo nel 1727 il maestro romano fece sosta a Madrid ove illustrò al marchese de La Paz varie soluzioni delle miglitorie che proponeva di realizzare nella sede dell'ambasciata spagnola a Roma.

Ulteriori documenti menzionati e riportati dalla Simal Lopez fanno riferimento ad alcune lettere spedite dal maestro romano da Lisbona nel 1727 e indirizzate all'ambasciatore Bentivoglio con le quali reclamava la paga di 1500 scudi romani ed altri 450 per un suo collaboratore tal Camillo Paladini in relazione ai disegni affettuati per l'ambasciata di Roma.

Il cardinale Bentivoglio nutriva verso Canevari una profonda stima tanto che lo qualificò come "uno dei migliori architetti di questa corte".

I progetti di sistemazione dell'ambasciata spagnola a Roma furono redatti in numerose copie. Uno dei disegni acquerellati effettuato da Canevari per la sistemazione dell'ambasciata di Spagna, pubblicato dalla Simal Lopez, consta di una pianta di dimensioni 82 x 96, 5 cm, che faceva parte già dal 1932 del fondo della sezione Cartografica del Museo Navale di Madrid. Questo importante documento fu trafugato assieme ad altri importanti

disegni ma venne fortunatamente ritrovato in una libreria di Madrid da cui, su richiesta del Direttore del Museo Naval, fece nuovamente ritorno alla sede d'origine ove è attualmente custodito.

Mercedes Simal López, *El Palacio de Espana en Roma, Embajada hispana ante la Santa Sede, segun Antonio Canevari (1726)* in <<Reales Sitios>>, Numero 162, 4° trimestre, 2004, pp.72-74.

Sull'attività di Canevari effettuata in Roma per la corte spagnola la Simal Lopez segnala i seguenti ulteriori studi:

Yves Bottineau, *El arte cortesano en la Espana de Felipe V (1700-1746)*, Madrid 1986, pp. 580-581.

F.J. De la Plaza, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid 1975, p. 21.

E. P. Brown e J.J. Rishel, *Art in Rome in the Eighteen Century*, Italia 2000.

A. Anselmi, *Il palazzo dell'ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma 2001, pag 191 nota 60.

³ v. Archivio General del Palacio Real, Madrid, Felipe V, leg.295. in Istituto Italiano di Cultura, *op.cit.* p. 47 nota 1.

⁴ v. Archivio General del Palacio Real, Madrid, Felipe V, leg. 211 in Istituto Italiano di Cultura, *ivi*, p.47 nota 1

⁵ si rinvia al testo della lettera già citata nella nota 1.

⁶ Lettera XXXI, Joseph Patino al Card. Acquaviva (El Pardo 19 febbraio 1736).

"El Rey me manda encargar a V. Em.a que si se hallare es esa Corte el Arquitecto D.n Antonio Canavaro, le Haga V. Em.a pasar a esta Corte con la brevedad posible, dandole el dinero que Huviere menester para executar el viaje, respecto de necesitarse de su asistencia en el real servicio por haver fallecido en Madrid el Arquitecto D. n Phelipe de Yuvarra."

La lettera proviene da: Archivio de Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, Santa Sede, leg. 185 in Istituto Italiano di Cultura, *Filippo Juvarra a Madrid*, collana di documenti e ricerche, *op.cit.* pag.36.

⁷ Lettera XXXII, Antonio Canevari al Card. Acquaviva (Napoli, 13 marzo 1736)

"L'avviso che l'E.V. mi partecipa, e l'invito che mi fa il Sig. D. G. Patino del mio ritorno in Spagna per il servizio di S. M. Cattolica, è per la mia persona così onorevole che, per qualunque verso lo consideri, è molto superiore anche a miei desideri, ma ritrovandomi al presente quasi impossibilitato a ricevere tanto onore, non posso fare altro che rendere le dovute grazie a S. M. Cattolica, all'E.V. ed al Sig. Patino di quella attenzione e memoria che di me conservano, attestandogli che se la mia età di già alquanto avanzata, e l'infermità che adesso patisco de dolori de reni (come di già più volte scrissi a V. E.) ora della gonfiatura delle gambe, mali che mi obbligano non solo ad astenermi di viaggi anche piccoli, ma eziandio a trattenermi fuori di Napoli a Resina, per giovamento che sento di quell'aria, non mi obbligassero a non partire di Napoli per non mettere in evidente pericolo non solo la mia sanità, ma la mia vita, che non perdere un momento di tempo di mettermi in viaggio, come feci l'anno passato, e con ogni maggior diligenza a piedi d'un sì grande e Santo Monarca. Supplico pertanto l'E.V., della di cui prudenza non posso dubitare, che stimerà giuste queste mie scuse, di adoprare la sua autorità ed efficacia appresso la Corte di Spagna acciò si ricevano per legittime, grazie di che restarò di novo obbligato all'E.V., e pregandola di continuarmi quella protezione che per sola sua bontà si è compiaciuta d'accordarmi, resto ossequiosamente bagiandogli la Sacra Porpora."

La lettera proviene da : Archivio General de Simancas, Estado, leg 5806, f.55, lettera autografa in Istituto Italiano di Cultura, *Filippo Juvarra a Madrid*, collana di documenti e ricerche, *ibidem*. p.36.

⁸ Lettera XXXIII, Il card. Acquaviva a Joseph Patino (Roma, 15 marzo 1736):

"Senor mio, En Carta de 19 de febrero me dice V. E. de orden del Rey que si hallare en esta Corte el Arquitecto don Antonio Canavaro le haga pasar a ésa con la brevedad posible, dandole el dinero que hubiere menester para ejecutar su viaje, respecto de necesitarse de su asistencia en el Real servicio por haber fallecido en Madrid el Arquitecto don Phelipe Juvara. Y en satisfaccion de esta Real orden, debo decir a V. E. que hallandose el dicho don Antonio Canavaro en Napoles, le he escrito por medio de don Joseph Joachin de Montealegre la expresada Real resolucion de S. M. para que disponga si viaje a esa Corte, y que me responde con carta de 13 del corriente escusandose de la comision con los motivos que V. E. reconocerá ed su inclusa citada carta original; lo que cree que este Arquitecto se halle en animo da pasar a Espana.

P.D. Si S.M. tiene necesidad de Arquitecto, aqui se halla el Caballero Fuga, que me parece a proposito, y puedo asegurar a V. E. que las fabricas que aqui ha hecho han merecido toda la aprobacion y particularmente dal muerto Juvara."

La lettera proviene da: Archivio General de Simancas, Estado, leg. 5806, f.54 in Istituto Italiano di Cultura, *Filippo Juvarra a Madrid*, collana di documenti e ricerche, *ivi*, pag.37.

⁹ La corrispondenza dell'Acquaviva col Patino per la sostituzione del Canevari col Fuga è riportata nelle seguenti lettere :

L'indicazione di sostituire Canevari col Fuga avanzata dal Card. Acquaviva viene avanzata nella lettera del 3 maggio 1736, v. Archivio General de Simancas, Estado, Card. Acquaviva a Joseph Patino (Roma, 3 maggio 1736), leg. 5806, f.53;

Archivio General de Simancas, Estado, Joseph Patino al Card. Acquaviva, (Aranjuez, 20 maggio 1736), leg. 5806 f.68;

Archivio General de Simancas, Estado, Card. Acquaviva a Joseph Patino, (Napoli, 19 giugno 1736), leg 4896;

Archivio del Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid, Card. Acquaviva a Joseph Patino (Napoli, 10 luglio 1736), Santa Sede, leg. 299;

Archivio General del Palacio Real. Madrid, San Ildefonso, Card. Acquaviva a Joseph Patino (Napoli, 7 agosto 1736), leg. 7

Questi documenti vengono riportati nel già citato volume: Istituto Italiano di Cultura, *Filippo Juvarra a Madrid*, collana di documenti e ricerche, *ivi*, pp. 39-40.

Sulla figura del Cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona si rinvia al saggio di :Aloisio Antinori, *Note su Troiano Acquaviva d'Aragona protoilluminista e committente di Ferdinando Fuga*, in AAVV, *Ferdinando Fuga* , a cura di Alfonso Gambardella, ESI, Napoli 2001, pp. 115-123.

¹⁰ Beatrix Blasco Esquivas, *La presenza di Filippo Juvarra a Madrid e le reazioni al suo progetto per il Nuovo Palazzo Reale* in, AAVV, *Filippo Juvarra e l'architettura europea*(a cura di A.B Correa, B.B. Esquivas, G. Cantone), Electa , Napoli ,1998, p.42.

¹¹ Ivi, pp. 44-45.

¹² " Si fissò dunque il luogo, dov'è presentemente , ed intanto incominciò la corte ad abitare nelle due case del Signor Conte di Caramanica, e di Palena, che poi si comprò, e furono unite insieme per mezzo di un ponte, coll'opera dell'architetto Brigadier Medrano; (...) ed in tal maniera s'incominciò a stare in Portici, la cui aria molto giovava al re ed alla regina.

Quindi per maneggio del duca di S.E. Duca di Sora fu fatto venire da Roma l'Ingegnere militare D. Antonio Cannavari Romano, il quale nel 1736 smantellò in parte i nominati palazzi; ed avendo fatto un disegno , approvato dai Sovrani , fu subito posto in opera, com'è presentemente. " Pietro d'Onofrio, *Elogio Estemporaneo per la Gloriosa memoria di Carlo III monarca delle Spagne e delle Indie*, Napoli, 1789, p. 141.

¹³ Don Gaetano I Boncompagni -Ludovisi, Duca di Sora (Isola Liri 21-8-1706, + Roma 24-5-1777)

Patrizio Napoletano, Patrizio Veneto, Patrizio Genovese, Patrizio di Bologna, Patrizio di Pisa e di Ravenna, ecc.. Grande di Spagna di I classe dal 31. 5-1739; Senatore di Bologna nel 1731, Maresciallo di Campo Napoletano, Gentiluomo di Camera del Re di Napoli, Cavaliere dell'Ordine del Toson d'Oro dal 1736, Maggiordomo Maggiore della Regina di Napoli 1738/1747 (ossia Maria Malia Walburga), Cavaliere dell'Insigne Ordine di S. Gennaro dal 22-5-1739. Sposò la Principessa Donna Laura, figlia del Principe Don Augusto Chigi della Rovere e della principessa Donna Maria Rospigliosi dei Duchi di Zagarolo.

Una delle figlie del duca nata dal matrimonio con la principessa Donna Laura fu la principessa Donna Marianna (Roma1730-Napoli1812) che sposò Don Francesco Cattaneo della Volta 4° principe di S. Nicandro, Duca di Termoli, Duca di Casalmaggiore, Conte di Aversa e Patrizio napoletano e Genovese.

¹⁴ Raffaele Ajello, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone, la fondazione ed il tempo eroico della dinastia*, in Storia di Napoli, vol. VII, cap.VI. p. 641.

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ Ivi, p. 658

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ Ivi, p. 690

¹⁹ *Ibidem*

Il progetto della reggia di Capodimonte

La controversia col Medrano sulla stesura del progetto.

Sul complesso iter iniziale del progetto del palazzo di Capodimonte e dell'annesso parco esistono documenti frammentari e notizie incerte.

Una parte dei documenti, conservati nell'Archivio di Stato di Napoli, andò distrutta nel 1943 insieme all'intero *fondo architetti*, che poteva costituire un utile bacino di informazioni sulle vicende tecniche e progettuali relative ai siti reali. Scrive in proposito lo Strazzullo: << *nel barbaro incendio appiccato da soldati tedeschi il 30 settembre 1943 a S. Paolo Belsito presso Nola andarono distrutte molte carte che avrebbero più ampiamente documentato la fondazione e la costruzione della reggia di Portici. Tanti documenti segnalati o parzialmente pubblicati da Michelangelo Schipa non esistono più! Fonti di notevole interesse storico sarebbero state le seguenti scritture perdute: Casa reale, Inventario I, fasci 1-316 e Casa reale, Inventario I, Siti reali, fasci 341- 597 (anni 1739 - 1799)>>¹.*

Si conoscono allo stato attuale due sole piante del progetto che fu approvato, entrambe contrassegnate da una lettera C di cui, mentre quella del primo piano, custodita nel Gabinetto Piante e Disegni di Capodimonte, reca la firma di approvazione del primo ministro Monteleagre, apposta nell'angolo in basso a sinistra della tavola, quella del pian terreno, custodita all'Archivio di Stato, non risulta firmata. Non ci sono pervenuti i disegni del secondo piano, ad eccezione di un frammento dei mezzanini, mentre mancano la pianta delle coperture e i disegni dei quattro fronti dell'alzato, vale a dire i quattro prospetti laterali esterni, nonché quelli interni dei cortili.

A tutt'oggi, quindi, non possiamo disporre di tutte le fonti che ci avrebbero consentito di documentare in dettaglio la vicenda progettuale relativa all'edificazione del palazzo di Capodimonte e dell'annesso parco. Una parte di questi preziosi manoscritti fu però studiata e raccolta da Michelangelo Schipa nel volume *"Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone"*, pubblicato nel 1923, quindi molti anni prima della distruzione dell'importante carteggio.

Le fonti riportate dallo Schipa costituiscono l'unico prezioso riferimento certo ai fini della ricostruzione dell'iter progettuale del palazzo.

Il progetto fu ufficialmente opera dell'ingegnere militare Giovanni Antonio Medrano, che fece propria un'idea dell'architetto Canevari, realizzando di nascosto un modello ligneo che piacque al re. Questo aspetto traspare dal testo di una lettera scritta dal Canevari di suo pugno ove, fra l'altro, si afferma che il progetto della reggia gli venne letteralmente sottratto dal Medrano che lo fece passare come proprio ².

Nella lettera il Canevari parla di sé in terza persona e descrive in modo dettagliato i suoi difficili rapporti col Medrano:

"Don Giovanni Amedrano Ingegnere militare di S. M. fece chiamare Antonio Canevari e al nome del Re e del sig. Conte di Santo Stefano gli disse che gli dava l'incombenza di fare il Palazzo di Capodimonte essendosi scusato con li medesimi per non essere sua incombenza, come più volte s'è dichiarato in pubblico, ma che stimava bene che se ne desse l'incarico al Canevari come il miglior soggetto (parole del medesimo) però che se la sarebbono intesa assieme. A questa parola di assieme dovea rispondere il Canevari allora per allora che nò poteva essere dovendo avere l'ordine assoluto, ma perché temette che l'Amedrano avesse potuto riferire altrimenti cercò prendere la capra col carro per ridurre l'affare a termine giusto e a miglior fine. Fece il Canevari li disegni, alias le prime idee secondo quei comodi che l'Amedrano gli suggeriva da parte del Sovrano, fermatasi l'idea principale nella pianta, seguì gli altri disegni per l'afacciata principale. Diverse furono l'intenzioni, perché il Canevari difficilmente si ferma, ma l'Amedrano di una di questa si contentò e sopra la sudetta pianta e facciata ordinò e stabilì il modello di legno, ma senza l'intelligenza del Canevari, acciò il mondo nò sapesse che si faceva colli disegni del medesimo, Veduto il Canevari che l'Amedrano intendeva servirsi de' suoi disegni, e farsene autore, allentò la mano e non gli diede più disegni, e stimò bene spiegarsi chiaramente

*coll'Amedrano che non credesse che quelli fossero bastanti per condurre un'opera di quella sorta ma che era necessario farci studi maggiori o purgarli con un'attenzione infinita e farne molte prove. "*³.

In questa parte del testo Canevari afferma di aver già progettato lo schema di pianta del palazzo e quello dell'alzato, altrimenti Medrano non avrebbe potuto realizzare il modello ligneo. Fatto curioso è che nè il modello ligneo, nè il disegno del prospetto sono stati mai ritrovati.

Il maestro romano accenna inoltre al fatto di aver, addirittura, messo mano ad ulteriori disegni sui quali farci *molte prove e studi maggiori*: a quali disegni si riferiva?

*"Il detto Amedrano a questo restò sospeso dicendo: in che consiste questa mutazione, il Canevari rispose che nemmeno lui il sapeva senza fare li studj che convenivano, e l'uomini più grandi sono stati quelli che cento volte hanno mutato pensiero per ridurre le loro opere a perfezione, replicando più volte ad Amedrano **che non credesse aver molto nelle mani che di cento gli mancavano novantanove**. A questo restò assai smarrito l'Amedrano, ma avendo idea di farsi propria l'opera **non attese a queste correzioni e mutazioni, copiò i suddetti disegni e mostrolli al Re come proprie parti, di ciò non sapendo nulla il Canevari, ma sospettoso di trappola**, ma mai di quella di farsi autore de' disegni altrui, **gli fece intendere più volte, che facesse un modello con suoi disegni e sue idee, e il Canevari un altro del proprio**, a questo non volle mai venire, da dove non dovea quei disegni mai ritirarsi. Intanto Canevari batteva forte il chiodo, che quei disegni non bastavano per simile rilevante opera, perché il faticare molto senza il suo piacere e convenienza non era di dovere. Vedendosi alla fine Amedrano di più strappare dalle mani disegno alcuno, per speranzare il Canevari fatica e dovere che Lui si dia assegnamento, e se non vogliono gli paghino almeno il fatto, **rispose il Canevari che non intendeva parlare d'interesse, ma solo voleva la gloria di servire al Monarca, ma con mani libere e dispoticamente nell'ordinare l'opera**, mentre con somma fatica toccava a lui darne conto, e se l'opera non veniva la più rilevante in Europa nel carattere, depositava la sua testa. In quanto alla remunerazione delle sue fatiche assai considerabili, non mancavano al Monarca generosità e grandezze. Non perciò l'Amedrano volle a forza ribattere sull'interesse dicendo che al Canevari erano stati assegnati docati novanta al mese con pagarli anche i mesi attrassati che questo assegnamento era durante l'opera; il Canevari non si oppose poiché non mai ha badato all'interesse col servire un sì gran Principe. Due giorni dopo l'Amedrano si mostrò tutto inquieto dicendo che stava corrivo con lui il Segretario di Stato e il Signor Brancaccio, perché avendo portato in consiglio simile affare un Economo del regio erario disse che quest'offerta era troppo, e solo bastavano doc. cinquanta il mese, e questo li portava con ismania terribile. Il Canevari colla maggiore tranquillità del mondo rispose ad Amedrano che non s'inquietasse, né s'agitasse, perché in detto affare egli non avrebbe richiesto: ringraziasse questi Signori, perché si sarebbe goduta della sua libertà e pace santa con Dio. "*⁴.

L'interpretazione dello Schipa sull'intera vicenda contribuisce a rivalutare, con non poca ragione, la figura dell'architetto romano, sia come principale artefice del progetto di Capodimonte, sia per le maggiori attenzioni con cui voleva che si effettuasse l'opera, aspetto che verrà successivamente sottolineato anche dal Pane e dal Venditti⁵. Nel commento dello Schipa alla lettera si osserva che: <<In una cosa almeno il Canevari aveva sicuramente ragione; nell'insufficienza de' primi studi, per un'opera che voleva essere <<la più rilevante in Europa>>. (...) Ma il re o il Santostefano diè torto all'architetto romano, ponendolo in libertà, ch'è quanto dire licenziandolo; e si dichiarò <<soddisfatto >> del progetto presentato dal colonnello direttore palermitano che (a quanto deve inferirsi nella protesta del coadiutore) non era poi opera sua.>>⁶.

La celerità con cui il sovrano approvò il progetto, non andava certo nella direzione auspicata dal Canevari e ciò indipendentemente dal dissidio intercorso col Medrano. Re Carlo voleva che si realizzasse il palazzo entro un anno, intenzione che si evince da una lettera scritta dal Corsini nel 1737 in cui si afferma che: *"Il re pretese che la fabbrica << fosse terminata nella*

prossima primavera>>; perciò l'architetto << ha domandato che gli siano somministrati 1200 lavoratori>>"⁷.

L'idea-base del progetto della reggia di Capodimonte fu, dunque, secondo quanto riferito dallo stesso Canevari, opera sua.

Chi contribuì alla chiamata di Canevari a Napoli per redigere un progetto che fu considerato per molti anni non suo? Di certo fu Carlo di Borbone, anche se non si spiega quel mancato affidamento dell'incarico ufficiale all'architetto romano.

Se rileggiamo la cronologia delle date dei principali documenti riportati dallo Schipa sulla vicenda del progetto di Capodimonte, possiamo evincere che:

-con lettera del Montealegre al Brancaccio del **18 marzo del 1737** veniva conferito al Medrano l'incarico di redigere il progetto della reggia nella sua interezza, comprensivo cioè del palazzo, del recupero dei casini preesistenti nonché della sistemazione del parco: *"El Rey ha resuelto que en Capo de Monte se fabrique un Palacio para su Real servicio e la conformidad de la Planta que està formando el Ingeniero mayor y director D. Juan Antonio Medrano, y remitiré a V. S. luego que la haya concluydo, para cuyo efecto es preciso se compren las Maseras y Casas que se expresaran..."⁸.*

Nel testo della lettera si accenna anche al fatto che, a quella data, il Medrano stava già redigendo la pianta del Real Palazzo, la qual cosa, confrontata con il contenuto della lettera scritta da Canevari, significa che l'architetto romano stava già redigendo i disegni prima di quella data. Ciò sembra coincidere perfettamente col fatto che il maestro romano fosse a Napoli già dal 13 marzo del 1736;

-con lettera del **4 luglio del 1737** il Brancaccio riferiva al Montealegre di aver ricevuto *"con biglietto del 16 maggio l'ordine di accordarsi col Medrano per decidere quale assistenza si potesse dare al Canevaro per accudire alla fabbrica del palazzo di Capodimonte"*. Nella medesima lettera il Brancaccio stabiliva con il Montealegre di corrispondere al Canevari un compenso pari a 90 ducati, aspetto che attesta un coinvolgimento diretto dell'architetto romano nel progetto, sancito ufficialmente, così come verrà poi confermato anche dalla sua lettera; compenso che nei mesi successivi alla prima corresponsione gli fu ridotto a ducati cinquanta rispetto ai novanta inizialmente prestabiliti⁹;

- con relazione a firma di Medrano, D. A. Vaccaro et altri del **3 febbraio 1738** venivano descritte nei dettagli tre soluzioni di progetto¹⁰;

- con firma del **7 febbraio del 1738** si approvava, dopo soli **quattro giorni** dalla consegna della relazione di Medrano e Vaccaro, la soluzione C del progetto, come risulta dalla data che compare sulla Pianta del Piano Nobile conservata nel Gabinetto disegni e stampe di Capodimonte;

- con lettera dell'**11 maggio del 1738** Canevari effettuava la sua relazione sulla vicenda del progetto. A tergo della relazione vi era anche una nota di risposta con la quale si esonerava definitivamente l'architetto dall'impegno: *"Al Ingeniero Canavaro permite el Rey, que use de su libertad, y pueda servir, donde, y como mejor le pareciere, satisfaciendosele Hasta el dia de oy lo que se le deviere de la assignacion, que se le hizo...11 de Mayo 1738"*¹¹.

Per quali ragioni l'architetto romano scrive la famosa lettera d'accusa contro Medrano solo dopo l'approvazione ufficiale del progetto? In altri termini: perché non fece valere i suoi disappunti prima che il progetto venisse ufficialmente approvato? Dalla lettera del 4 luglio 1738 del Brancaccio al Montealegre apprendiamo, dunque, che la chiamata di Canevari a Capodimonte era stata già decisa il 16 maggio di quello stesso anno, vale a dire a soli due mesi dal conferimento dell'incarico ufficiale al Medrano. Ora, anche a voler supporre che Medrano fosse pienamente in grado di redigere autonomamente un progetto di una sì grande opera, perché il colonnello siciliano ricorse all'aiuto del Canevari?

Nonostante le sue indubbie capacità ci sembra alquanto improbabile che possa aver ideato o redatto da solo il progetto del palazzo di Capodimonte, comprensivo cioè di piante, prospetti ed eventuali sezioni, nei mesi antecedenti al coinvolgimento del Canevari. D'altra parte se Medrano era perfettamente in grado di realizzare da solo il progetto, l'effettivo e documentato coinvolgimento nell'opera del maestro romano risulterebbe del tutto illogico ed ingiustificato.

Canevari fu chiamato a collaborare col Medrano a partire dal **16 maggio del 1737** e tale impegno lo occupò per circa un anno, giacchè la sua lettera di protesta, con la quale denunciò le scorrettezze del Medrano, risale **all'11 maggio del 1738**, vale a dire dopo la consegna definitiva degli elaborati di progetto relativi alle tre soluzioni che furono presentate il **3 febbraio del 1738**.

Faccio presente che Canevari si trovava in Napoli già dal marzo del 1736, anno in cui scrisse la famosa lettera al Cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona con la quale rinunciò all'incarico offertogli dalla corte madrilenia di sostituire il defunto Juarra, adducendo in quella circostanza ragioni di età e di salute. Confrontando il contenuto della lettera del 18 marzo 1737 (che sanciva l'affidamento dell'incarico ufficiale a Medrano) con quanto denunciato da Canevari nella lettera dell'11 maggio del 1738, è molto probabile che la versione fornita da Canevari avesse un qualche fondo di verità. In altri termini è assai probabile che Canevari avesse lavorato ufficiosamente al progetto di Capodimonte già prima della data di conferimento dell'incarico al Medrano.

Sulla ricostruzione del dissidio sorto tra Medrano e Canevari durante l'elaborazione del progetto della reggia di Capodimonte l'Alisio osserva:

*"E' generalmente ritenuto che il Medrano, trovando difficoltà nell'elaborazione del progetto, cercasse la collaborazione di Antonio Canevari. Successivamente nacque una controversia fra i due circa la paternità di quei disegni, controversia a noi nota soltanto attraverso una lettera di accusa del Canevari riportata dallo Schipa. Mi pare quindi errato avvalersi di questa testimonianza per un giudizio obiettivo e definitivo; tale discorso andrebbe approfondito, quantunque sembra assai strano che Carlo di Borbone, la cui attenzione ai problemi di architettura è a tutti nota, avesse nominato ingegnere maggiore del regno, un architetto addirittura incapace di condurre a termine l'elaborazione di un progetto."*¹².

La cautela dell'Alisio sulla veridicità del contenuto della lettera di Canevari appare pienamente giustificata sotto il profilo storiografico, anche a causa della penuria ed incompletezza delle fonti, tuttavia va anche osservato che, in base ai documenti riportati da Schipa, Canevari fu di fatto coinvolto nel progetto.

Secondo l'interpretazione di Anthony Blunt <<Medrano, che a quanto pare, era un uomo di grande modestia, consigliò al re di chiamare un altro architetto ad assisterlo ma, per sfortuna il candidato prescelto, il romano Antonio Canevari, litigò con Medrano e lo accusò di usare segretamente i progetti che gli aveva mostrato>>>¹³.

Se è vero che nel progetto di Capodimonte fu Medrano a chiedere l'aiuto di Canevari è mio convincimento che la richiesta avvenne, comunque, dietro sollecitazione del re e che l'iniziativa del Medrano di scegliersi Canevari come aiutante, non fu in alcun modo autonoma.

Le considerazioni espresse da Alisio e da Blunt andrebbero approfondite, anche alla luce dei precedenti rapporti professionali che Canevari aveva già avuto con la corte di Madrid sin dal lontano 1724, epoca in cui l'ingegnere militare Antonio Medrano aveva appena 19 anni. Se a ciò aggiungiamo che Canevari fu richiesto a Madrid ancora nel 1734 e poi nel 1737, all'indomani della morte di Juarra, appare del tutto evidente come il maestro romano fosse già oltremodo conosciuto e stimato presso la corte di Spagna.

La Ferri Missano, nel pur documentatissimo saggio sulla storia della fabbrica di Capodimonte, effettuato a partire dal testo della difesa di Medrano, scritto dall'avvocato Pirelli, adombra l'ipotesi che l'ingegnere siciliano possa aver tratto ispirazione nella composizione del progetto del palazzo da forme geometriche che ricorrerebbero nelle architetture di Domenico Antonio Vaccaro, il cui nome, secondo i documenti riportati dallo Schipa, figura tra i sottoscrittori della relazione di accompagnamento al progetto. Scrive in proposito la Ferri Missano:

"Domenico Antonio Vaccaro usò nelle sue opere di architettura, alle quali si volse quasi esclusivamente dal 1708, forme architettoniche semplici, avvalendosi spesso di forme quadrangolari, combinate a volte in maniera ingegnosa. La padronanza di Medrano nel concepire quei tre quadrangolari dei tre cortili intorno ai quali si definisce il palazzo, non

potrebbero avere doppia origine, nella sua formazione di austero architetto militare e insieme di silenzioso osservatore dell'anziano maestro napoletano?"¹⁴.

Queste considerazioni, sia pur formulate dalla studiosa in maniera dubitativa, sembrano ignorare non solo la produzione architettonica del Canevari ma soprattutto il ruolo che questi ebbe nella ideazione del progetto. L'aspetto più interessante che affiora dai documenti riportati dallo Schipa è proprio il periodo di tempo in cui Canevari fu ufficialmente impegnato accanto al Medrano, impegno che durò per **ben 12 mesi** (dal 16 maggio del 1737 fino all'11 maggio del 1738, un particolare, fino ad oggi poco considerato dalle molte ricostruzioni storiche della vicenda), d'alché mi sembra alquanto curioso che la corte avesse retribuito un architetto per non aver svolto alcun ruolo nella vicenda progettuale.

Ulteriori dissidi scoppiarono tra Medrano e Canevari anche durante la stesura del progetto della reggia di Portici. I contrasti continuarono sempre più accesi fino alla definitiva uscita di scena del Medrano, allontanato perché coinvolto nel clamoroso scandalo delle truffe al fisco ad opera del costruttore Angelo Carasale. Nel corso del processo il Carasale chiamò in causa l'ingegnere palermitano quale destinatario di <<cartocci di zecchini>> e fedi di credito in bianco. Tali dichiarazioni comportarono al Medrano l'annullamento dell'incarico affidatogli a Portici oltre a cinque anni di presidio chiuso, che gli furono poi condonati da Filippo V in cinque anni di lavoro in Spagna al servizio delle fortificazioni ¹⁵.

Il Carasale, che aveva già accumulato ingenti fortune durante gli ultimi anni del governo vicereale del cardinal Althann, ebbe in affidamento anche l'appalto per i lavori di Capodimonte. La sua carriera di imprenditore iniziò dal nulla difatti in origine non era che un modesto fabbro ferraio. A poco a poco riuscì ad accaparrarsi tutti gli appalti edili della città e la sua attività di imprenditore si estese anche ad attività non edili fra cui le forniture di vestiario e vettovagliamento per l'esercito e per l'arsenale ¹⁶. Realizzò numerose opere edilizie per il porto di Napoli, per la reggia, per il San Carlo e per i siti Reali. La corte, come attesta una lettera di Bartolomeo Intieri, appoggiava il Carasale <<quasi in ogni affare che richiedeva spesa>>. ¹⁷ Ulteriori lettere dell'Intieri riportano che Carasale nel luglio del 1737, in occasione del varo della nuova nave San Filippo, fu nominato dal re ingegnere d'artiglieria e provveditore generale di tutte le sue truppe con il grado di capitano di infanteria e l'anno seguente fu promosso addirittura tenente colonnello ¹⁸.

Sul rapporto tra Medrano e Canevari esistono ancora molti punti oscuri che, a mio avviso, possono essere in parte chiariti solo ripercorrendo gli epistolari ed i documenti inerenti alla vicenda degli scandali delle truffe all'erario. Sugli scandali delle truffe al fisco che videro coinvolto in prima persona l'ingegnere Antonio Medrano esistono documenti che attestano non solo un suo coinvolgimento diretto ma enunciano anche in dettaglio lavori nei quali fece lievitare preventivi iniziali, favori l'acquisto di materiali ad un prezzo superiore del loro effettivo valore, fino a "moltiplicare le misure delle fabbriche di Carassale" nei computi metrici delle opere a farsi o già fatte.

Agli inizi del settembre del 1741, la giunta aveva appurato che << Medrano, con moltiplicare le misure delle fabbriche di Carassale ha posto in avanzo 80mila ducati dei quali 60 mila ha trasportati a Venezia>>¹⁹.

Tutti questi ammanchi gravarono vistosamente sulle casse reali ed incominciarono a mettere in serio imbarazzo il re che, sin dagli inizi della sua venuta a Napoli, aveva riposto piena fiducia nel Carasale e nell'ingegner Medrano. Dettagliate ricerche compiute dall'Ascione confermano il nostro fondato sospetto secondo cui la vicenda dello scandalo delle truffe che vide protagonisti Carasale e Medrano fu utilizzata come grimaldello per scalzare il potere del primo ministro Salas alias Montealegre e spianare la strada, fra i vari effetti di potere che si determinarono, a Canevari.

Questo aspetto affiora con dovizia di particolari nella corrispondenza epistolare del Tanucci e del Fraggianni messa a confronto dall'Ascione.

L'illuminante ricostruzione della studiosa sulla vicenda degli scandali ci consente di fare chiarezza su un nodo fondamentale, ancora poco approfondito per le sue ricadute nella storia delle vicende architettoniche. Scrive l'Ascione: "Anche più ricco di particolari il racconto di Tanucci: <<Noi qui siamo in gran tempesta. Belmonte, il pittore Sebastiano, Miranda, Buonocore et

altri hanno acceso la guerra apertamente contro Salas>>. Secondo il ministro, infatti, l'arresto di Carasale era un colpo violento sferzato contro il partito di Montealegre dai suoi oppositori, guidati da Sora e dalla principessa di Belmonte, per vendicarsi dei torti subiti dal potente Marchese. Perfino la Regina si era schierata contro quest'ultimo, soprattutto a causa dei pettegolezzi circolati intorno al matrimonio della figlia di Carasale con un fedelissimo di Montealegre: girava voce infatti << che tra le altre borie del matrimonio, questo si era consumato nello stesso letto, nel quale il Re aveva consumato il suo in Gaeta, essendo quello rimasto a Carassali, che fu partitario di quelle spese matrimoniali>>. Naturalmente non era stato difficile riscontrare una serie di ammanchi nell'erario reale- per i quali, del resto, Carasale era stato già più volte inquisito-e coinvolgere nella vicenda anche l'architetto Medrano, il quale, colto da una crisi, aveva minacciato di suicidarsi. Secondo il Tanucci, il Re andò su tutte le furie e Salas passò un brutto quarto d'ora: tutti erano sicuri che ben presto il ministro sarebbe stato licenziato e già si pensava a Corsini come suo sostituto."²⁰.

Secondo quanto riporta lo storico di corte Pietro d'Onofri, Antonio Canevari giunse a Napoli nel 1736 << per maneggio del duca di Sora>>⁽²¹⁾, notazione che conferma, ancora una volta, che il maestro romano fu fortemente sostenuto ed appoggiato da ambienti legati alla nobiltà romana e napoletana. Confrontando questa fonte con quanto documentato dalla Ascione non è difficile rilevare come la vicenda degli scandali avesse favorito, tra i vari effetti di potere, il Canevari, preparandogli la strada verso l'avvicendamento del Medrano.

Dagli studi condotti dall'Ascione si evince che anche la regina Maria Amalia caldeggiava l'allontanamento del Carasale e forse con lui quello del Medrano. Essendo il duca di Sora maggiordomo maggiore della regina ed essendo anche, secondo quanto afferma il d'Onofri, protettore del Canevari, si spiega il perché della chiamata di Canevari, non solo alla corte di Napoli ma nel 1738 anche alla corte di Dresda, per consultazioni su alcuni progetti. Scrive in proposito l'Hager: " *E quando nel 1738 fu richiesto il suo giudizio nella questione della chiesa cattolica di Corte e del nuovo palazzo di Dresda, nella relativa corrispondenza fu qualificato addirittura come << uno dei primi esperti d'Europa>>*" ²². Questa esaltazione dell'architetto che affiora dalla corrispondenza tedesca sembra fare da contrappunto al modo in cui il povero Canevari venne allontanato dal cantiere di Capodimonte. E' evidente che la giovane regina Maria Amalia di Sassonia e l'intera corte di Dresda intesero segnalare a re Carlo l'errore di aver allontanato Canevari.

L'incarico in Germania, quindi, non va letto come un tentativo di allontanare l'architetto romano da Napoli, bensì come contrassegno di stima e di apprezzamento personale della regina e dei suoi consiglieri; un segnale forse mandato, soprattutto a Carlo, affinché rivedesse alcune sue decisioni.

Non sappiamo se Canevari, dopo la richiesta della corte di Dresda per consultazione su alcuni progetti, si fosse davvero mosso da Napoli per recarsi nella città tedesca. Se così fosse la vicenda risulterebbe davvero clamorosa dal momento che il maestro romano aveva rifiutato per ben due volte l'invito di recarsi alla corte di Madrid, prima nel 1734 e poi nel 1736, adducendo motivi di età e di salute.

Si rammenta che Canevari, ebbe rapporti diretti con ambienti culturali tedeschi sin dal lontano 1722, allorché l'architetto tedesco Johan Conrad Schlaun, uno dei più celebri architetti del barocco tedesco, effettuò a scopo di studio rilievi del campanile e della facciata della chiesa delle SS. Stimate di San Francesco, a quell'epoca già ultimata.

Fatto è che dal 1738, anno in cui fu esonerato dall'incarico di Capodimonte, dopo la clamorosa protesta sulla paternità del progetto, non si hanno più notizie sulla sua attività professionale, almeno fino al 1740, anno in cui realizzò la famosa macchina da festa per il nuovo Sedile di Porto che fu inaugurata con tutti gli onori durante le festività di S. Gennaro. Cosa fece dunque Canevari dal maggio del 1738 fino al 1740?

E' molto probabile che il maestro romano non si fosse mosso da Napoli, anche se la richiesta avanzata dalla corte di Dresda, come attesta l'Hempel, vi fu davvero ed avvenne in concomitanza del viaggio in Italia compiuto, fra il 1738 ed il 1740, dal principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia, fratello della regina Maria Amalia, che durante il soggiorno romano fu ricevuto ed acclamato con tutti gli onori proprio nel bosco Parrasio dell'Arcadia.

La corte di Dresda che accompagnò il giovane principe ereditario, come ha rilevato il Fanstenrath Vinattieri: *"cercava artisti e modelli per la realizzazione della nuova chiesa cattolica di corte a Dresda che fu progettata e iniziata durante il viaggio del principe e probabilmente anche per il progetto di edificare una residenza nuova"*²³.

La chiesa in questione è la cattedrale cattolica di Dresda meglio identificata come Katholische Hotkirche. Il progetto di questa chiesa viene interamente attribuito da molti autorevoli storici alla mano di Gaetano Chiaveri (1689-1770) che ne fu l'artefice, realizzandolo con suoi disegni tra il 1738 e il 1754. Alcuni di questi disegni sono stati ritrovati, studiati e commentati da Costanza Caraffa che vi ha dedicato diversi studi²⁴.

Sempre in Dresda il Chiaveri realizzò anche il palazzo del principe Max e nel 1740 scrisse anche un piccolo pamphlet sulla chiesa da lui edificata. Tra le opere a lui attribuite si annovera anche un disegno per il catafalco dell'imperatrice Guglielmina Amalia e palazzi che realizzò per la corte di Polonia e di Russia.

Alla luce della chiamata certa di Canevari a Dresda nel 1738 non sappiamo se tra l'architetto romano ed il Chiaveri vi furono incontri o scambi di idee ma è certo che entrambi attingessero da un comune repertorio progettuale.

Ritornando alla vicenda di Capodimonte va ricordato che la conclusione della vicenda dei "ladri di stato" culminò con l'arresto del Medrano, e mano a mano che si procedeva nelle indagini e negli accertamenti la giunta rilevava sempre più gravi ammanchi di cassa.

Scrivendo in proposito la Ascione: << *La situazione interna napoletana, intanto, contribuiva ad essere molto tesa perché quasi ogni giorno venivano scoperti, ammanchi di cassa e malversazioni.*

Fragianni riferiva: <<L'altra notte verso le sette con quattro maniche di birri e soldati furono strappati da' loro letti e portati nel Castel Nuovo Medrano e m. r. Poulet e nel Castel dell' uovo gl'ingegneri Porpora e Papis. Sono enormi i furti che loro s'imputano. Basterà accennare che per compera di tanti scalpelli rotti in tagliare porzione di un monte di Gaeta si porta la spesa di undici mila ducati. Infine era troppo grande lo scempio che si faceva del denajo del Re da codesti congiurati col loro capo Carasale>>. E Tanucci, che in parte era stato anche protagonista della vicenda, risultava anche più esplicito: <<Qui si è finalmente conclusa la carcerazione di quattro ingegneri, capo dei quali è il famoso Medrano. Le loro frodi hanno dato cagione ai furti di Carassali, il quale ha rubato dopo quelli. Si doveva far molto prima questo passo; il Re ne era persuaso; si vedeva deluso dai ministri della Camera, i quali non volevano disgustare il supposto protettore (Monteleone). Chiedeva il re aiuto per esser servito; faceva insinuazioni a questo e a quell'altro; e sempre invano. Finalmente si risolvé a mettermi in questo ballo e in venticinque giorni abbiamo fatto più progresso di quel che prima si fosse fatto in un anno .>>²⁵.

Dalla lettura di queste fonti se appare innegabile che intorno alla vicenda degli scandali vi furono molti che vi specularono, per ragioni politiche, economiche o per pure ambizioni personali e di potere, bisogna riconoscere che Medrano prestò il fianco a tali effetti, (per ingenuità o malafede che fosse) non offrendo bella prova di sé e soprattutto di fedeltà alla persona del re che lo aveva amato e stimato.

Alla luce della successione degli eventi è molto probabile che la mancata realizzazione di progetti già approvati ed eseguiti dal Medrano, come quello della Real cappella di Portici risalente al **21 giugno del 1739**, vada forse motivata con l'inizio delle indagini e dei sospetti che si avviarono sulla sua persona. Ovviamente tutto ciò non inficia il valore architettonico che pure è stato rilevato in alcune sue opere.

Note

¹ F. Strazzullo, *Documenti per la cappella palatina di Portici*, Napoli, 1975, nota 15 di p. 59.

² M. lo Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, op.cit., p.267.

³ Ivi, p.268.

⁴ Ivi, p.269.

⁵ Roberto Pane, *Architettura dell'età barocca a Napoli*, Napoli, 1939, pag.203 e Arnaldo Venditti, *Note su Antonio Canevari*, op.cit. pag.362.

Di particolare interesse è la ricostruzione storica effettuata dal Pane che affianca le sue valutazioni sull'operato di Canevari a Capodimonte a quelle espresse dallo Schipa e valuta positivamente l'esito architettonico del palazzo nonostante le "incertezze ed i mutamenti di programma"

Scrivendo il Pane: "Poi, nel 1737, si iniziarono i lavori di demolizione di alcune case di Capodimonte, per la costruzione di una villa reale, con due boschi annessi, uno destinato alla caccia di pelo, l'altro a quello di penna. In un primo tempo il re aveva pensato ad una piccola residenza per il riposo dopo la caccia, ma poi decise di raccogliere, nella erigenda fabbrica, la collezione Farnese che egli aveva ereditato da sua madre, e con questo più vasto programma la costruzione fu iniziata, nel 1738, su progetto e direzione del Medrano. Però, dopo qualche tempo il Medrano si dichiarò nella impossibilità a compiere da solo il lavoro, e richiese l'aiuto dell'architetto romano Antonio Canevari. Venuto questo, la fabbrica fu proseguita fino a quando non sopraggiunse una lite fra i due autori, il Canevari accusando l'altro di aver fatto passare per propri i modelli che erano stati eseguiti sui suoi disegni. Dapprima fu dato torto al Canevari ed il palazzo si continuò sotto la direzione dell'altro, ma il fatto che esso non fosse ancora compiuto dopo oltre venti anni, e cioè quando, nel 1759, il re partì per la Spagna, e l'incarico per il progetto della reggia di Portici dato all'architetto romano, dimostrarono come, in definitiva, quest'ultimo avesse avuto ragione. Tuttavia, malgrado le incertezze ed i mutamenti di programma, il palazzo di Capodimonte si presenta oggi come una bella ed imponente mole alla quale conferiscono carattere unitario la forte pilastratura di piperno, nettamente scandita sul fondo chiaro dei mattoni".

⁶ M. Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, op.cit.p. 267.

⁷ R. Ajello, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone, la fondazione ed il tempo eroico della dinastia*, in Storia di Napoli, vol. VII, cap.VI, pp.610-611. L'Ajello segnala inoltre, ai fini di un più dettagliato approfondimento delle vicende connesse ai primi anni del cantiere di Capodimonte, la corrispondenza epistolare dell'Intieri e del Corsini custodita nell'archivio di Firenze Mediceo:

Lettera di Bartolomeo Intieri in cui si accenna che nella città di Napoli scarseggiavano luoghi di delizie "per un principe grande come è il nostro re" (lettera del 4 ottobre 1735, Archivio di stato di Firenze, Mediceo)

Lettera di Bartolomeo Intieri in cui si accenna ai primi acquisti di tenute e case sparse nel sito di Capodimonte (lettera del 28 novembre 1735, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo)

Notizie sulla costruzione del palazzo sono invece contenute nelle lettere relative agli anni 1736 e del 1737: Lettera del 4 gennaio 1736; Lettera del 6 marzo 1736; Lettera del 24 aprile 1736; Lettera del 18 dicembre 1736 ed ancora Lettera del 17 settembre 1737; Lettera del 21 maggio 1737; Lettera del 24 settembre 1737; Lettera del 24 dicembre 1737. In due ulteriori lettere datate fra gli anni 1735-1736 si accenna alla cessione dei primi appalti al costruttore Angelo Carasale fra cui la realizzazione del muro di cinta.

⁸ M. Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, op.cit. p. 266.

⁹ Ivi, p. 267 v. nota 2.

¹⁰ Ivi, p. 270 v. nota 1.

¹¹ Ivi, p. 269 v. nota n.4.

¹² G. Alisio, *Siti Reali*, in AAVV, *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, Centro Di, Firenze, 1980, p.74.

¹³ A. Blunt, *Caratteri dell'architettura napoletana dal tardo barocco al classicismo*, in AAVV, *Civiltà del'700 a Napoli, 1734-1799*, Centro Di, Firenze 1975, p.68.

¹⁴ A. Ferri Missano, *Il processo a Giovanni Antonio Medrano, indizi per una storia della fabbrica della reggia di Capodimonte*, nota di Antonella Ferri Missano presentata ai soci ordinari Franco Strazzullo e Teodoro Fittipaldi, in <<Atti dell'Accademia Pontaniana>>, Nuova serie vol.XXXVII, Anno Accademico 1988, Giannini editore, Napoli 1989, p.208.

Il testo del Perelli relativo alla difesa del Brigadiere Antonio Medrano su cui la studiosa incentra il suo saggio è:

N. Maria Perelli, *Difesa del brigadiere D. Giovanni Antonio Medrano Ingegnere maggiore del regno*, Napoli, 1743 e N. M. Pirelli, *Per lo brigadiere D. Giovanni Antonio Medrano. In risposta alle obbiezioni fiscali*, Napoli, 1743.

Della stessa autrice v. anche: Antonella Ferri Missano, *Alcune novità su Capodimonte e sul sistema museale borbonico a Napoli*, in <<Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli>> Vol. XXIX, n.s. XVII (1986-87), pp. 89-113.

¹⁵ M. Raffaella Pessolano, *Continuità nelle scelte: dagli ultimi programmi del vicereame spagnolo alle intraprese e ai personaggi del primo decennio napoletano di Carlo di Borbone*, in AAVV, *Napoli-Spagna*, (a cura di Alfonso Gambardella), ESI, Napoli, 2003.

A Ferri Missano, *Il processo di G. Antonio Medrano: indizi per una storia della fabbrica della Reggia di Capodimonte*, in "Atti dell'Accademia Pontaniana", n.s. 1988, 37, pp.197-216.

Sulla figura e l'opera di G. Antonio Medrano rinviamo alle ricerche di:

Paola Izzo, *Antonio Canevari e G. Antonio Medrano. Opere architettoniche ed effimero*, tesi di dottorato, relat. Prof. G. Cantone, anno 1997;

Elena Manzo, *Giovanni Antonio Medrano*. Estratto anticipato e pubblicato nel 2003 tratto dal volume in corso di pubblicazione: *Giardinieri italiani "Dizionario biografico di architetti, ingegneri, giardinieri, proprietari, progettisti, letterati, trattatisti"*, (a cura di Vincenzo Cazzato)

¹⁶ Raffaele Ayello, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone*, op.cit. p.597

¹⁷ *ibidem*

¹⁸ *ibidem*

¹⁹ Bernardo Tanucci, *Epistolario I* (1723-1746), lettera del 2 settembre, (a cura di R. P. Coppini, L. Del Bianco, R. Nieri), Roma, 1979, pag. 488 in Carlo di Borbone, *Lettere ai sovrani di Spagna* (1740-1744), vol.III, a cura di Imma Ascione, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Fonti XI, Roma, 2002, nota della curatrice n. 336, p. 214

²⁰ Carlo di Borbone, *Lettere ai Sovrani ...* op.cit. a cura di Imma Ascione, nota della curatrice n. 304, pp. 196-197

²¹ Pietro d'Onofrio, *Elogio Estemporaneo per la Gloriosa Memoria di Carlo III monarca delle Spagne e delle Indie, dedicato alla maestà di Ferdinando III re delle due Sicilie Suo Amatissimo figlio*, op.cit., p. 141.

²² Hellmut Hager, *Filippo Juvarra*, op. cit. pag.41. La notizia riportata dall'Hager sulla richiesta di Canevari per consultazioni su progetti alla corte di Dresda e sugli apprezzamenti contenuti nella relativa corrispondenza fa riferimento al volume: Eberhard Hempel, *Gaetano Chiaveri, Der architekt der Katholischen Hofkirche in Dresden*, Henau/M, 1956, p.191.

²³ Wiebke Fastenrath Vinattieri, *Sulle tracce del primo neoclassicismo: Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738-1740)*, in <<Zeitenblicke>> (2003), Nr.3 (10.12.2003), [URL:<<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/fastenrath.html>>](http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/fastenrath.html) .

²⁴ Costanza Caraffa, *Alcuni disegni di Gaetano Chiaveri per la chiesa cattolica di Dresda nel contesto barocco e tardobarocco romano*, in <<Il disegno di Architettura>>, n 21-22 (2000);

Costanza Caraffa, *Gaetano Chiaveri e la ricezione di Borromini nell'ambiente dell'accademia di S. Luca*, in Francesco Borromini, Akten des Kongresses Rom 2000, hg. V. C.L. Frommel und E. Sladek, Mailand 200, pp. 440-450.

Costanza Caraffa, *La piazza S. Pietro di Bernini e la chiesa cattolica di Dresda di Gaetano Chiaveri*, in *Le Bernin et L'Europe du Baroque triomphant à l'âge romantique*, atti del convegno internazionale di Parigi, 1998, a cura di Chantell Grell e Milovan Stanic, Parigi, 2002.

²⁵ Carlo di Borbone, *Lettere ai Sovrani di Spagna*, op. cit. nota della curatrice n. 442, p. 272.

Nel Gabinetto Piante e Disegni del Palazzo Reale di Capodimonte è custodita una pianta del progetto originario relativa al piano nobile, recante l'intestazione "*Pianta del Piano nobile del Palazzo Reale ideato per la villa di Capodimonte segnata lettera C*"¹. Un'altra pianta relativa al piano terra, recante l'intestazione "*Pianta del piano terreno del Real Palazzo ideato per la villa di Capodimonte segnata lettera C.*", è custodita nel fondo Piante e disegni dell'Archivio di Stato di Napoli².

La soluzione, come si evince da questi due disegni, prevedeva la realizzazione nel cortile centrale di una doppia scala simmetrica di collegamento tra il piano terra ed il piano nobile. In entrambe le intestazioni delle tavole si fa riferimento alla lettera C che sembra alludere ad un contrassegno di serie dei disegni. Da tale constatazione molti storici e studiosi, fra cui lo Schipa e successivamente Bruno Molajoli e Spinosa, riportano che furono elaborate anche una soluzione A ed una soluzione B del progetto, affermazione che trova conferma in alcuni importanti documenti custoditi nel fondo Siti Reali dell'Archivio di Stato e riportati alla luce per la prima volta dallo Schipa nel 1923. L'esistenza certa di tre soluzioni progettuali per il palazzo di Capodimonte è contenuta nel testo di una relazione tecnica sottoscritta il 3 febbraio del 1737 da D. Giovanni Medrano, Domenico Antonio Vaccaro, Ant. Alinei, Don Alessandro Manni Regio ingegnere e Tav. del S.R.C., Gius. Papis e Giustino Lombardo, con la quale si afferma:

*<<Relazione si fa da noi sottocritti dell'importo, che potrà ascendere il Reale Palazzo da farsi nella Villa di Capo di Monte, in conformità della Pianta segnata litt.a A (altre, litt. B e litt. C, mutano in toscano l'ordine dorico superiore) et alzato di essa, et a tenore del Partito già stabilito.>>*³.

Segue una dettagliata descrizione del progetto da realizzarsi:

<< Quale palazzo consiste nel Pian terreno in 40 arcate divise da' suoi pilastri e con lamie indentro, che formano li portici, oltre i portici interiori che circondano il compreso della grada principale. In detto pianterreno sono 50 camere (32 in B e 44 in C); quali possono servire per diverse officine, potendosi dividere altre tante Camere dette comunemente Mezzani, quali ancora si possono dividere in più appartamenti, secondo chiederà il bisogno. Nel piano nobile vi sono primieramente due Saloni, e 4 sale per le Guardie, 16 anticamere (12 in B), 4 camere grandi con 4 Alcovi, 8 Camerini, et retrocamere, le quali stan situate in forma che compongono due bracci, di due appartamenti eguali per ciascuno.

*Di più vi son oltre della grada principale altre N. 8 scale segrete (2 B,C), che conducono in diverse parti ...*⁴.

Dal testo della relazione si evince che le tre soluzioni progettuali erano difforni tra loro in ragione della suddivisione delle camere al pian terreno (**50 camere nella soluzione A, 32 nella B e 44 nella C**) e nel numero di scale segrete previste (**8 nella A e 2 nella B e nella C**). Al piano superiore la mutazione consisteva nel numero di anticamere (**16 previste nella A e 12 nella B**) In ultimo la variazione più importante riguardava la scelta dello stile per l'ordine superiore (**Ordine dorico per la soluzione A e ordine Tuscanico per la soluzione B e C**).

Le tre soluzioni del progetto attenevano dunque a modificazioni della ripartizione interna degli ambienti sia al piano terra che al piano nobile. Da ciò si evince che le lettere A, B, C si riferivano a tre contrassegni di serie relativi a tre distinte varianti di progetto che prevedevano ognuna, pur senza alterare la forma del Palazzo, modificazioni della pianta al pian terreno, del piano nobile e dei prospetti; questi ultimi per l'evidente differenza tra l'ordine dorico e l'ordine tuscanico.

La lettura attenta della stima dei costi contenuta nella relazione rivela inoltre che il preventivo di spesa si riferiva a tutte e tre le soluzioni progettuali, con un'ulteriore aggiunta relativa all'impiego di diversi materiali che si sarebbero potuti adottare in ciascuna delle tre soluzioni prodotte:

<< *Pei generi di opere, inclusive il costo delle pietre di Caserta per l'ornamenti nel secondo piano d'ordine Dorico*

Sostituendo Piperni alla pietra da taglio
Sostituendo marmi arrotati

Duc. 379 413 - 28

Duc. 279 500

Duc. 209 460 per la soluzione A

Duc. 163 380 per la soluzione B

Duc. 192 000 per la soluzione C

<<*Non tralasciandosi da noi riferire che l'accennata somma s'intende solamente per il R. Palazzo da farsi, ma non per li lavori delle Grotti, né tampoco per lo spiazzo del terreno, e suo trasporto si sta facendo dove si deve edificare detto R. Palazzo. Nap. 3 febr. 1738,.....(seguono le firme)>>⁵.*

Il Sovrano scelse fra le tre soluzioni quella contrassegnata dalla lettera C e non la A suggerita dagli estensori della relazione, difatti la tavola corrispondente alla Pianta del piano nobile del palazzo reca nell'angolo in basso a sinistra la seguente scritta: "*Visto, y aprobado por S.M. en 7 de febrero 1738, Marchese del Salas*", l'allora primo ministro Monteleone, lo stesso che firmò anche la famosa mappa Borrador del Real Sitio di Portici.

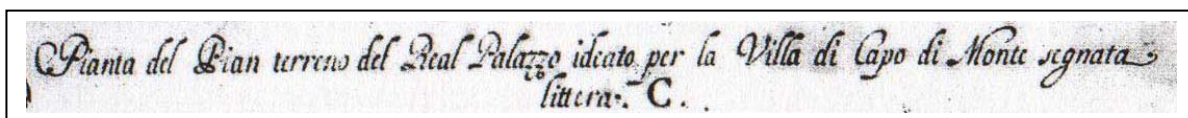
Confrontando la data della relazione (**3 febbraio del 1738**) con quella che figura sulla pianta "C" del piano nobile (**7 de febrero 1738**) si evince che il Sovrano scelse, **dopo soli 4 giorni** dalla lettura della relazione e dalla visione dei tre progetti, quella contrassegnata dalla "lettera C".

La Pianta del Piano nobile presenta altresì un curioso scurimento in corrispondenza del cortile centrale che potrebbe far pensare ad una cancellazione della soluzione dello scalone a doppia rampa. Questo dettaglio, unitamente alla scrittura di approvazione del progetto potrebbe essere interpretato come una variante, modificata sull'originale stesso, che prevedeva l'abolizione dello scalone.

Osservando attentamente le due planimetrie si evince che l'intestazione della pianta del pian terreno custodita all'Archivio di Stato appare vistosamente difforme per carattere e dicitura da quella riportata nella pianta del piano nobile custodita nel Gabinetto Pianta e Disegni del Museo di Capodimonte.

Nella pianta del piano terra l'intestazione risulta segnata in corsivo e disposta in prossimità del disegno mentre nella pianta del Piano nobile si denota una scrittura regolare, distante dal disegno, cui artefice fu sicuramente il Medrano. Lo si evince confrontando i caratteri della calligrafia con quelli che appaiono sulla pianta della Real Cappella di corte di Portici che reca in basso la firma dell'ingegnere palermitano. Non possiamo dire altrettanto per la pianta del piano terra che reca una scritta, i cui caratteri, risultano molto diversi da quelli riportati sulla pianta del piano nobile.

Nella pianta del pian terreno le iniziali maiuscole delle parole che iniziano con la lettera "P", ossia "*Pianta*", "*Piano*" e "*Palazzo*" risultano curiosamente rappresentate con tre "P" visibilmente diverse tra loro.



Se analizziamo invece la scritta dell'intestazione della pianta del piano nobile notiamo che le tre "P", iniziali delle parole "*Pianta*", "*Piano*" e "*Palazzo*", risultano visibilmente uguali tra loro.

Alla luce della lettera del Canevari, che rivendicò la primogenitura del progetto (con l'esecuzione della pianta del piano terra e di almeno un prospetto), e confrontando i caratteri delle intestazioni delle due tavole, è molto probabile che quella del piano terra, custodita nell'Archivio di Stato, sia l'originale redatto dal Canevari.

La soluzione prescelta fu realizzata, a meno dello scalone principale inizialmente previsto, in corrispondenza del cortile centrale. Per la salita furono adottate in alternativa due scale che vennero ubicate l'una in corrispondenza dell'ala sud del palazzo, ove fu incorporata una scala esagona realizzata sotto il regno di Ferdinando II dal Niccolini, e l'altra nell'ala nord della fabbrica attribuita a Tommaso Giordano, la cui soluzione tipologica a tre rampe ricorda quella che collega il piano terra col primo piano della Biblioteca Nazionale di Napoli.

Sempre nella sezione Piante e Disegni dell'Archivio di Stato è custodita una ulteriore pianta del piano nobile non datata e non firmata che fu redatta sicuramente dopo la presentazione della soluzione redatta da Medrano. Si tratta di un disegno che contiene due scale esagonali poste in posizione simmetrica ed ubicate una nell'ala meridionale del palazzo e l'altra nell'ala settentrionale.

Nella stessa pianta si denota altresì una nuova disposizione delle scale principali di collegamento tra il piano terra ed il piano nobile, anch'esse disposte simmetricamente e che risultano ubicate sotto i porticati di collegamento tra il cortile centrale ed i cortili laterali. Si tratta di una posizione visibilmente diversa da quella che figura nella soluzione C approvata, a meno della scala ubicata nel cortile.

Entrambe le scale di questa nuova soluzione risultano contrassegnate dalla lettera A a cui corrisponde in legenda la seguente dicitura: <<A .Le due scale principali descritte nel piano terreno alla lettera C le quali introducono ai seguenti appartamenti reali. ...>>.

L'autore della tavola allude, evidentemente, alla posizione iniziale assunta dalle scale nella soluzione C approvata, posizione che non venne gradita dal sovrano e che giustificò pertanto l'elaborazione del nuovo disegno allo scopo di trovare una soluzione più idonea.

Ma anche questa nuova soluzione prospettata non dovette risultare gradita, difatti, a meno di una delle due scale esagonali, che fu successivamente progettata dal Niccolini, l'idea di ubicare le due scale di collegamento fra il piano nobile e il secondo piano fu bocciata⁶.

Senza dubbio, come ha ben documentato l'Ajello, l'idea di erigere un palazzo a Capodimonte con un annesso bosco fu motivata dalle passioni venatorie del re ⁽⁷⁾ ma, oltre alla ricerca di territori da destinarsi alla caccia, l'idea di erigere a Capodimonte una reggia fu motivata anche da ragioni culturali. Il proponimento del sovrano di trovare una sede idonea per custodire la preziosa collezione Farnese maturò di fatto già nel mese di maggio del 1735 (cioè nello stesso anno in cui si diede inizio agli espropri di ville e casini sulla collina di Capodimonte), allorchè diede disposizioni al Segretario di Stato, Joachim de Montealegre, marchese de Salas di far trasferire in Napoli le collezioni di opere d'arte ereditate dalla regina madre Elisabetta Farnese ⁸. L'idea di erigere un palazzo a Capodimonte non va interpretata come un tentativo mal riuscito di residenza reale a cui venne poi adattata la nuova funzione museale. E' molto probabile che Carlo avesse già pensato, fin dal principio, di destinare parte del palazzo di Capodimonte a museo. L'intenzione iniziale del re fu in un primo momento quella di edificare un padiglione da utilizzare durante le sue battute di caccia. Successivamente si rese ben conto che occorreva trovare una sistemazione più idonea per la ricchissima collezione Farnese che giaceva depositata in pessime condizioni nel palazzo reale di Napoli.

Di certo alla decisione del sovrano concorsero anche le critiche di autorevoli uomini di cultura che denunciarono lo stato penoso in cui si trovava la famosa quadreria. Il de Brosses

durante una sua visita a Napoli alla vista dei quadri accatastati esclamò indignato: << *Sur un escalier borgue où tout le monde allait pisser !*>>⁹.

Il progetto, ufficialmente affidato ad Antonio Medrano, fu approvato il 7 febbraio del 1738, come è riportato sulla pianta del piano nobile custodita nel Gabinetto disegni e stampe del Museo di Capodimonte, mentre la cerimonia ufficiale della posa della prima pietra avvenne il 10 settembre dello stesso anno, come è testimoniato nel testo lettera del Montealegre inviata al Duca di Campochiaro: << *Anticipo che per ordine del Re si disponga che questo pomeriggio ore 21 orario italiano, si trovino a Cabo di Monte, un capo con otto o dieci alabardieri dove si sono aperte le fondamenta di quel nuovo palazzo dove si deve avere la funzione de poner la primera piedra.*>>¹⁰.

In verità i primi lavori nel Real Sito di Capodimonte erano stati avviati già l'anno precedente. Tre lettere a firma di Bartolomeo Intieri custodite nell'Archivio di Stato di Firenze (Mediceo) e riportate dall'Ayello riportano che << *nel giugno 1737, mentre 700 muratori erano all'opera al teatro di corte, 1300 lavoravano << nella fabbrica del principiato real palazzo dirimpetto la Real Villa di Capodimonte, oltre altri 400 falignami che lavoravano alli restauramenti dell'appartamenti di questo Real Palazzo.*>>¹¹.

Giudizi sulla scadente qualità del progetto abbondano fra i visitatori della città durante il Grand Tour. Il del Pezzo in un saggio sui siti reali dei Borbone pubblicato nel 1902 su << *Napoli Nobilissima*>> con riferimento alla qualità architettonica del real palazzo osserva: "Tutte le descrizioni di Capodimonte nei viaggi dal secolo decimottavo in poi biasimano il disegno del palazzo: << *L'architecture est lourde*>>, dice il Lalande, ed ha ragione: E gl'illustratori di Napoli del 45 così ne parlano: << *E' d'ordine dorico, grave e pesante più che a palazzo di re sembri convenire*>>: ma aggiungono, a scusare l'architetto, che fu destinato da principio a museo, però si volle dargli aspetto severo: Magra scusa, invero; perché lo stile architettonico di un museo deve essere pesante e quasi sepolcrale? Perché quella grande mole bruna di piperno, ostinatamente voluta in un edificio, che deve essere veduto da lontano e dal basso? Giacchè questo a Capodimonte più dispiace: la disarmonia tra la linea architettonica e la gaiezza dell'ambiente ed il non aver tenuto conto alcuno dell'effetto, che il palazzo dovea produrre visto dalla città"¹².

Le scelte di adoperare lo stile tuscanico per la definizione dell'ordine verticale, il contrasto tra l'uso del piperno per la realizzazione dei pilastri con il rosso napoletano per gli intonaci si richiamano ai materiali tipici della tradizione costruttiva partenopea già impiegati nelle facciate del palazzo reale di Napoli, opera di Domenico Fontana.

Nel palazzo di Capodimonte vengono sapientemente coniugati riferimenti classici, che nella Napoli di quegli anni costituiscono una vera innovazione, se non proprio una rottura rispetto alla tradizione più consolidata del barocco napoletano, con una persistenza nell'uso di materiali e colori tipici del luogo.

Ulteriori elementi di un certo interesse si riscontrano nel processo di genesi della forma architettonica adottata, a partire dalla caratteristica *consecutio* dei tre cortili iscritti in una "I" maiuscola; uno schema dai connotati fortemente simbolici le cui proporzioni e dimensionamenti si basano, come vedremo di seguito, su riferimenti archeologici di grande rilevanza simbolica. Anche la soluzione della doppia scala nel cortile centrale, che non venne mai realizzata, costituisce, almeno nelle intenzioni iniziali del progettista, un preciso riferimento alle architetture dei palazzi del rinascimento.

La particolare caratteristica di edificio a blocco dotato di cortili anticipa come è stato osservato da diversi studiosi il monumentalismo della soluzione tipologica adottata da Vanvitelli a Caserta, mentre il riferimento a temi neocinquecenteschi si evincono nelle facciate esterne che risultano scandite da paraste tuscaniche, realizzate in piperno grigio e impostate su un'alto basamento, mentre le membrature bugnate contrastano con il rosso napoletano degli intonaci incisi in finto laterizio¹³.

La scelta di comporre le facciate interne dei tre cortili quadrati con tre file di finestre per lato che aprono su una balconata continua, ricorda la composizione di facciata del cortile di palazzo Valmarana di Vicenza di Andrea Palladio, anche se nel caso del palazzo napoletano

il piano terra viene risolto in modo più rigido rispetto alla soluzione adottata dal grande architetto vicentino: al colonnato ionico che regge il piano nobile, subentrano a Capodimonte tre archi di grandi dimensioni che delineano un porticato che consente il passaggio tra i tre cortili disposti in successione.

Ognuno dei tre cortili del palazzo definisce un cubo perfetto, dotato cioè di quattro facce di forma quadrata fra loro uguali ed esattamente uguali alla pianta quadrata del cortile, una soluzione compositiva di chiara impostazione neopalladiana.

L'impronta di Canevari nella paternità del progetto si evince, secondo noi, in alcuni riferimenti stilistici di dettaglio, tipicamente berniniani, che ricorrono nella composizione delle cornici superiori delle finestre che aprono sulla balconata del piano nobile. L'idea di poggiare sopra al gocciolatoio quell'elemento di coronamento leggermente incurvato alle estremità, in luogo del timpano, ricalca una soluzione già adottata dal Bernini per le finestre del piano-terra di Palazzo Chigi-Odescalchi. Tale tipologia di finestra si ritroverà anche nelle classificazioni contenute nell'Enciclopedia di Diderot e D'Alembert con la dicitura "Croisee dorique", aspetto che conferma la coerenza nell'uso di tale soluzione con l'applicazione in facciata dello stile dorico-tuscanico. Questo dettaglio, di non poco conto, conferma la piena adesione della prima residenza borbonica all'ideale classico, anticipando quei canoni che ricorreranno nelle tavole della celebre Enciclopedia¹⁴.

La relazione compositiva tra i prospetti delle regge di Capodimonte e Portici con il prospetto del palazzo Chigi Odescalchi del Bernini viene con giusta ragione sottolineata da Alfonso Gambardella¹⁵. Nel caso di Capodimonte questo sicuro riferimento di scuola romana conferma ancor più l'incidenza che ebbe Canevari nella ideazione della soluzione progettuale.

L'altro elemento di novità sperimentato a Capodimonte è rappresentato dalla tipologia del palazzo come blocco isolato che anticipa le realizzazioni megapalaziali del Fuga come il Real Ospizio dei Poveri e l'edificio dei granili.

Il palazzo di Capodimonte, come ha osservato l'Alisio, inaugurò la stagione della tipologia delle grandi fabbriche reali come blocchi isolati, novità che già si segnala come una rottura rispetto allo schema delle residenze reali europee e che a Napoli acquista un'ulteriore valenza, quella di fungere da modello progettuale per le future realizzazioni megapalaziali destinate a scopi filantropico-sociali e produttivi, come si riscontrerà nel Real Albergo dei Poveri e nell'edificio dei Granili progettati da Ferdinando Fuga¹⁶.

L'insieme di queste valenze fanno del palazzo di Capodimonte un edificio di grande interesse per la storia dell'architettura e, dal nostro punto di vista, andrebbe seriamente rivalutata la sua importanza ed il suo inestimabile valore.

In una prima fase le opere procedettero speditamente, malgrado le difficoltà che occorsero per far giungere, attraverso le impervie strade della zona, i carri con i grandi blocchi di piperno provenienti dalle cave di Pianura.

Per la realizzazione delle opere di muratura furono utilizzate le pietre tufacee estratte nel sottosuolo del palazzo, in corrispondenza dei tre grandi cortili, adoperando le cavità così determinatesi come cisterne d'acqua, al fine di soddisfare le croniche carenze idriche della reggia.

I lavori, dopo una prima fase, procedettero a rilento, a causa di svariati problemi di ordine statico dovuti alla necessità di effettuare consolidamenti alle fondazioni del palazzo mano a mano che si procedeva con l'estrazione del tufo, ma anche per le difficoltà incontrate nel far giungere i carri che trasportavano i pesanti blocchi di piperno provenienti da Pianura. L'insieme di questi problemi iniziò ad incidere fortemente sui costi. Il Del Pezzo ci fornisce in proposito una dettagliata ricostruzione delle difficoltà che incontrò il progetto nel suo farsi concreto¹⁷.

Un resoconto della situazione al 1758 è documentato dall'ingegnere regio Giovan Battista d'Amico che riferì a re Carlo lo stato dei lavori eseguiti fino a quella data.

Il d'Amico comunicò al Sovrano che occorreva ancora completare il lato settentrionale del palazzo mentre 12 delle 24 sale previste al piano nobile erano state fino a quel momento ultimate.

I lavori ripresero sotto il regno di Ferdinando IV. Vennero realizzati alcuni collegamenti tra l'appartamento reale con l'ala del fabbricato adibita a museo, mentre continuò a restare incompiuto il terzo cortile del palazzo¹⁸.

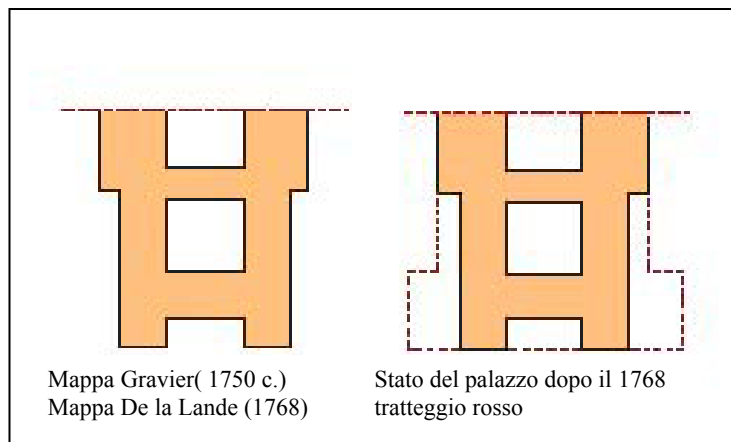
Nel periodo francese il palazzo di Capodimonte fu prescelto da Gioacchino Murat come residenza ufficiale e a tale scopo fu realizzato il Corso Napoleone che portò alla realizzazione del ponte sulla Sanità. Tale arteria consentì un più rapido collegamento della città con la reggia¹⁹.

Per una verifica delle fasi di costruzione del palazzo è di grande ausilio la cartografia e le vedute storiche della città di Napoli che si succedettero a partire dal 1738, data di inizio del progetto, fino al 1775, data di consegna della mappa del Carafa duca di Noja.

Il palazzo di Capodimonte appare ben visibile nella veduta aquerellata di "Neapolis" eseguita da F. B. Werner, I. F. Probst ed Augsburg risalente al 1740. Di particolare interesse è la pianta della città di Napoli eseguita dal Jolivet e dal Gravier intorno al 1750, che mostra nel bordo superiore sinistro della tavola la pianta di due dei tre cortili del palazzo.

La stessa sagoma del palazzo viene riportata anche sulla mappa del *Plan de Naples* del 1768 eseguita dal J. De La Lande, segno che dal 1750 fino al 1768 il palazzo di Capodimonte dovette subire una lunga interruzione dei lavori²⁰. L'edificio, riportato su entrambe le mappe, viene rappresentato con soli due cortili rispetto ai tre previsti dal progetto, con una visibile difformità dell'ala meridionale del palazzo, ancora in fase di costruzione. In corrispondenza del cortile centrale, si intravedono sul lato occidentale ed orientale due corpi edilizi che fuoriescono rispetto all'andamento del profilo del fabbricato, corrispondente al cortile meridionale.

Confrontando la pianta originaria del progetto con quella riportata sulle due mappe in questione, si riescono ad individuare perfettamente le parti ancora non edificate al 1768 e si intuisce con molta nettezza che i lavori di edificazione del palazzo partirono dal cortile centrale, si estesero a quello meridionale ed infine terminarono con la realizzazione più tarda dell'ala nord del palazzo.



Nella mappa del Duca di Noja del 1775, il palazzo appare già edificato in tutta la sua interezza, aspetto che contrasta, apparentemente, con quanto riportato nelle fonti d'archivio e nelle molte ricostruzioni storiche circa la realizzazione del terzo cortile che fu realizzato, assieme allo scalone principale, sotto il regno di Ferdinando II. Poiché è effettivamente documentato che il terzo cortile del palazzo fu ultimato sotto il regno di Ferdinando II è del tutto evidente che il Duca di Noja inserì, anche in questo caso, il progetto del palazzo nella sua forma definitiva, mentre all'epoca di consegna della mappa (1775) l'edificio non era stato ancora ultimato. Analogamente fece col Real Ospizio dei Poveri che risulta rappresentato con cinque cortili in luogo dei tre che vennero effettivamente realizzati. Ciò conferma che la mappa del duca di Noja ebbe tra i molti scopi quello di riportare l'intero programma urbanistico ed architettonico voluto fortemente da Carlo di Borbone e dai suoi illuminati consiglieri.

I lavori per il completamento del palazzo proseguirono poi sotto il regno di Ferdinando II che nel 1833 diede l'incarico di edificare il terzo cortile del palazzo, quello cioè corrispondente all'ala settentrionale ove venne ubicata la scala maggiore. Furono altresì ridecorate le sale e ristrutturato il casino detto della regina.

Tra il 1830 ed il 1840 venne redatta una variante architettonica del palazzo da Antonio Niccolini, che prevedeva la realizzazione, per ciascuno dei due lati lunghi, di un corpo centrale avanzato rispetto all'originaria posizione della facciata. Tale avancorpo si sarebbe dovuto allineare alle due ali settentrionale e meridionale del palazzo mediante la realizzazione su ciascun lato di due logge di connessione. In corrispondenza dei due corpi centrali avanzanti il Niccolini prevedeva la creazione di un loggiato coperto, delimitato in facciata da tre arcate.

La soluzione, che avrebbe visibilmente alterato l'originario impianto planimetrico del palazzo, comportando la cancellazione della simbolica pianta a "I" maiuscola, non fu accettata e venne giudicata negativamente da Pietro Bianchi ²¹.

Note

¹ Trattasi dell'elaborato con l'intestazione: "*Pianta del Piano Nobile del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte segnata littera C*", e recante nell'angolo in basso a destra della tavola la seguente iscrizione: "*Visto, y aprobado por S. M. en 7 de febrero 1730, Marchese de Salas*".

² ASNA, Sez. *Piante e disegni*, Cart.X, tav. 15 La planimetria in questione è stata pubblicata in un volume collettaneo sul Real Sito di Capodimonte: Umberto Bile e Manuela Luca Dazio, *La reggia , 1734-1985 in AAVV, Capodimonte, da reggia a Museo*, Elio de Rosa, 1994 .

³ Michelangelo Schipa , *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* , op. cit. nota 1 di pag 270. Dello stesso si segnala anche il saggio breve apparso su Napoli Nobilissima: Michelangelo Schipa, *Reali delizie Borboniche* in << Napoli Nobilissima>>, III n. 5, 1922 .

⁴ *ibidem*

⁵ *ibidem*

⁶ ASNA, Sez. *Piante e Disegni*, Cart X tav 16, *Pianta del piano nobile del palazzo reale di Capodimonte*.

⁷ Raffaele Ajello, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone,<<la fondazione ed il tempo eroico>> della dinastia in Storia di Napoli* , vol. VII, cap. VII, op. cit.

⁸ Nicola Spinosa, *Il Museo Nazionale di Capodimonte*, Guida Artistica, Electa, Napoli,1994, pp. 7-16.

⁹ C. De Brosses, *Lettres d'Italie*, Dijon , 1927, cap.I pag. 271; sulla critica del De Brosses sullo stato di abbandono in cui si trovava la preziosa collezione farnese si veda anche: Gino Doria e Raffaello Causa, *La reggia di Capodimonte* , Sadea, Firenze, 1966.

¹⁰ Umberto Bile, *Capodimonte, in AAVV, Capodimonte da reggia a museo*, Elio de Rosa, 1995, Napoli, pag 17

¹¹ Raffaele Ajello, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone,op.cit.* pag. 637.

¹² Nicola del Pezzo, *Siti reali: Capodimonte*, in <<Napoli Nobilissima>> vol XI, 1902, pp 65-67, 170-173, 188-192.

La letteratura su Capodimonte che dall'ottocento si sviluppa fino agli anni 50 è caratterizzata da contributi di narratori, storici puri o storici dell'arte più che di storici dell'architettura. Questi apporti sono stati essenziali e talvolta fondamentali per avviare ulteriori approfondimenti sull'architettura del palazzo e sulla successione di fatti, eventi connessi alle trasformazioni che si susseguirono nel corso del tempo.

G. B. Chiarini, C. Celano, *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso della Città di Napoli*, 1856.

Felice De Filippis, *Le reali delizie di una capitale*, Napoli, 1952.

Bruno Molaioli, *La reggia di Capodimonte*, Cava dei Tirreni , 1963.

I primi apporti di storici dell'architettura allo studio del palazzo sono riconducibili al Pane e verranno effettuati da diversi suoi allievi fra cui spiccano gli studi dell'Alisio, del Santoro e del Venditti:

Giancarlo Alisio, *Urbanistica napoletana del Settecento*, Dedalo, Bari, 1979.

Lucio Santoro, *Residenza dei Borbone: Napoli, Palazzo Reale di Capodimonte, in Palazzi reali e residenze signorili* (a cura di F. Conti), Novara, 1986;

Arnaldo Venditti, *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli, 1961.

¹³ Pier Luigi Ciapparelli, *Palazzo reale di Capodimonte*, in AAVV, *Campania Barocca* (a cura di Gaetana Cantone), Jaka Book, Milano, 2003, pag.181.

¹⁴ L'idea di scrivere un'opera collettiva che fosse una sorta di "enciclopedia massonica" nacque da un'idea del massone Ramsay risalente al 1737. Il primo *Prospectus* dell' *Encyclopedie*, diffuso in 8000 copie fu pubblicato nel 1750 mentre il primo volume che conteneva le voci "arte" e "architettura" fu pubblicato nel luglio del 1751.

Cfr. Diderot, D'Alembert, Blondel, Falconet, Jaucourt, Landois, Marmontel, Montesquieu, Saint-Lambert, Sulzer, Voltaire, Watelet, *L'estetica dell'Encyclopédie* (a cura di Massimo Modica), Ed. Riuniti, Roma, 1988.

¹⁵ Alfonso Gambardella, *Rapporti osmotici dal vicereame all'autonomia* in AAVV, *Napoli -Spagna, architettura e città nel XVIII secolo* (a cura di Alfonso Gambardella), op.cit. pag. 14.

¹⁶ Giancarlo Alisio, *Urbanistica napoletana del '700*, Dedalo, Bari, 1993.

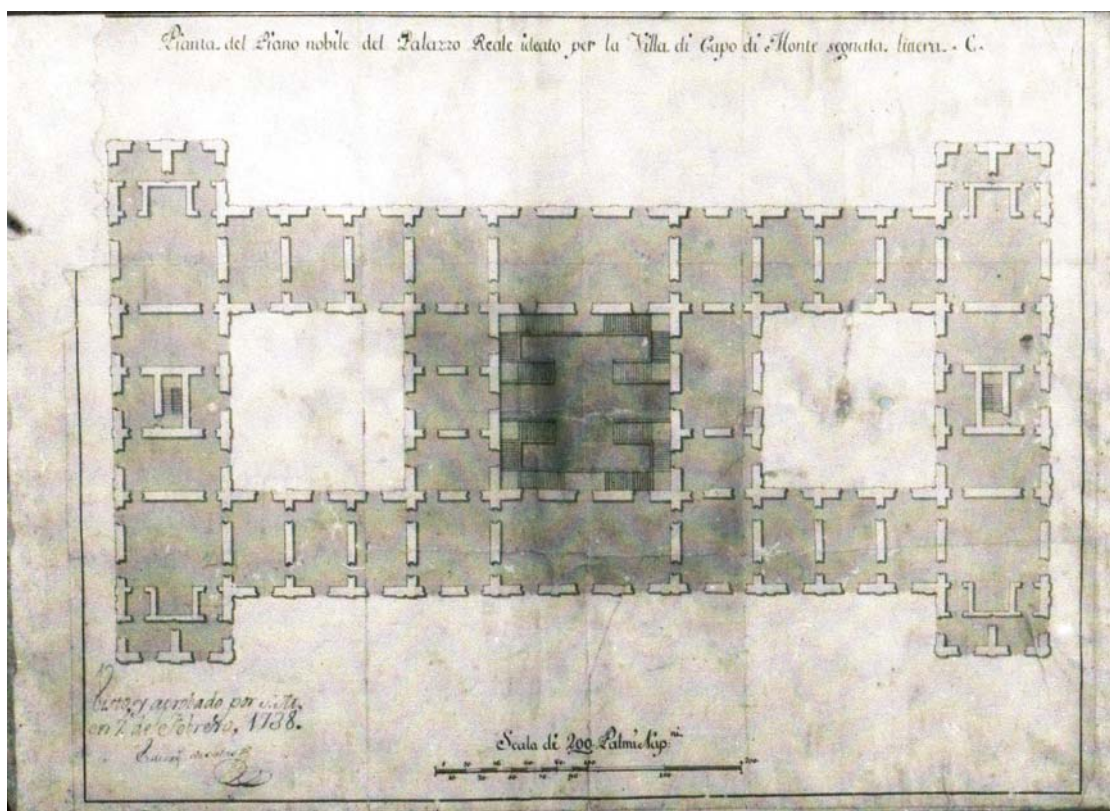
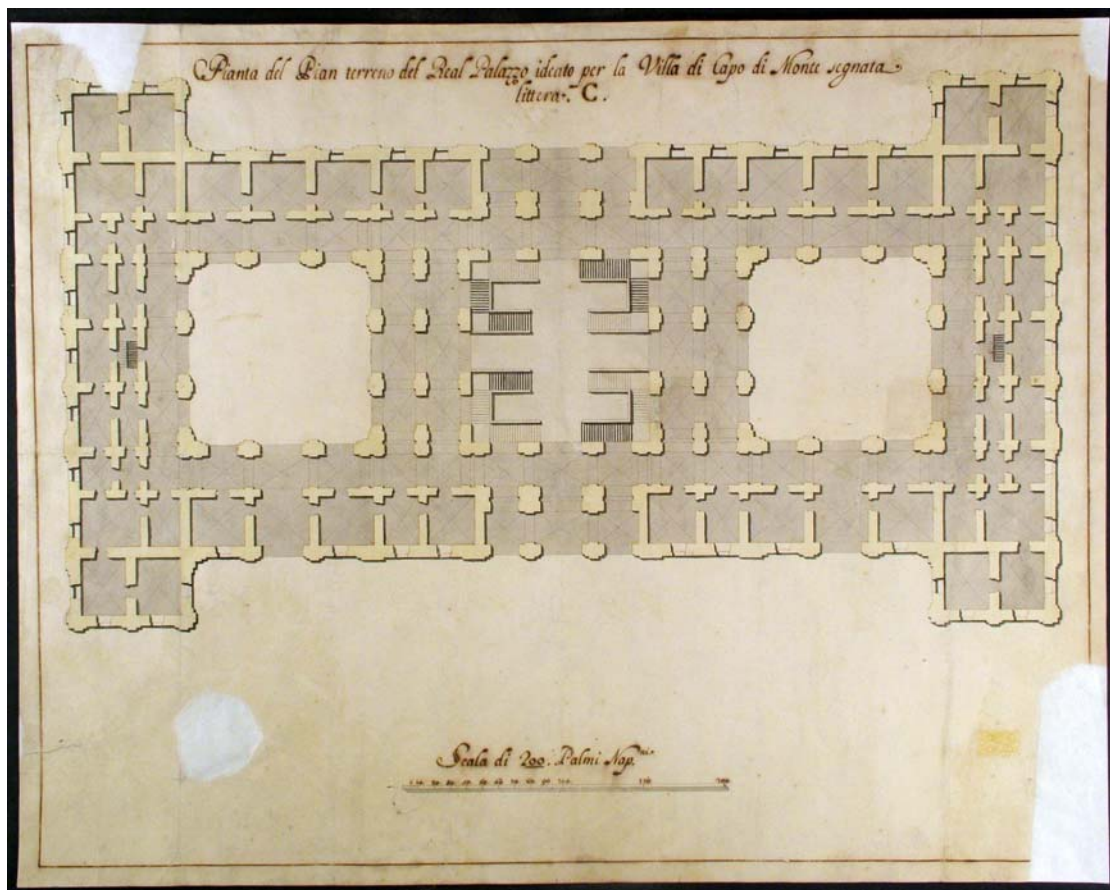
¹⁷ Nicola Del Pezzo, op.cit.

¹⁸ Per una dettagliata indagine sugli interventi operati nel palazzo durante gli anni 60 del Settecento con particolare riferimento all'apporto del Fuga rinviamo al saggio: Carolina De Falco, *Interventi degli anni 60 del Settecento nel palazzo reale di Capodimonte* in AAVV, *Ferdinando Fuga*, a cura di Alfonso Gambardella, ESI, Napoli, 2001.

¹⁹ Giancarlo Alisio, *Il quartiere Stella* in *Napoli nell'Ottocento*, Electa, Napoli, 1993.

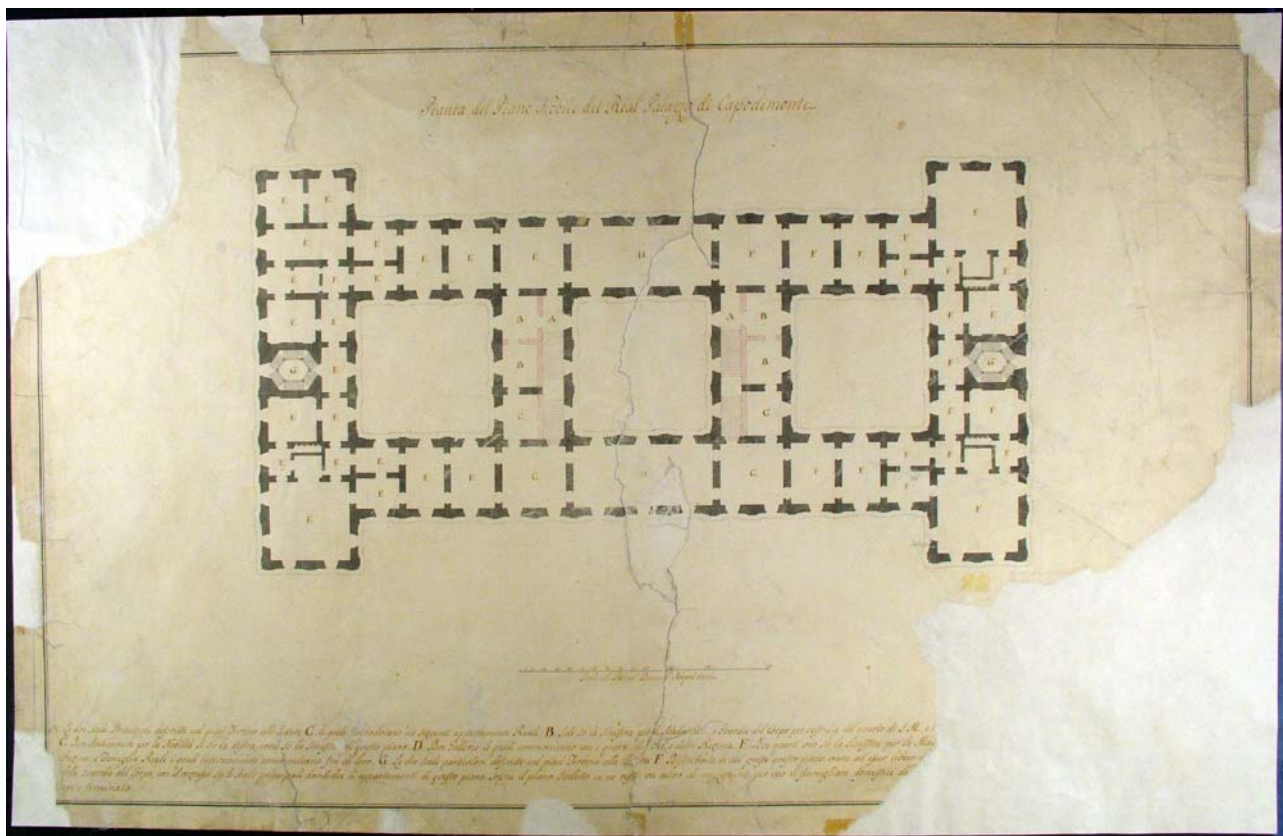
²⁰ Le mappe in questione sono raccolte e descritte nel volume: Giulio Pane, Vladimiro Valerio, *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia, piante e vedute dal XV al XIX secolo*. Grimaldi & C. Editori, Napoli, 1987

²¹ Umberto Bile e Manuela Luca Dazio, *La reggia, 1734-1985* in AAVV, *Capodimonte, da reggia a Museo*, (a cura di U. Bile e M.L. Dazio) Elio de Rosa, Napoli 1994, pp.26-27.



In alto: *Pianta del Pian Terreno del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte segnata littera C.* ASNA, Sez. Pianta e disegni, Cart.X, tav. 15

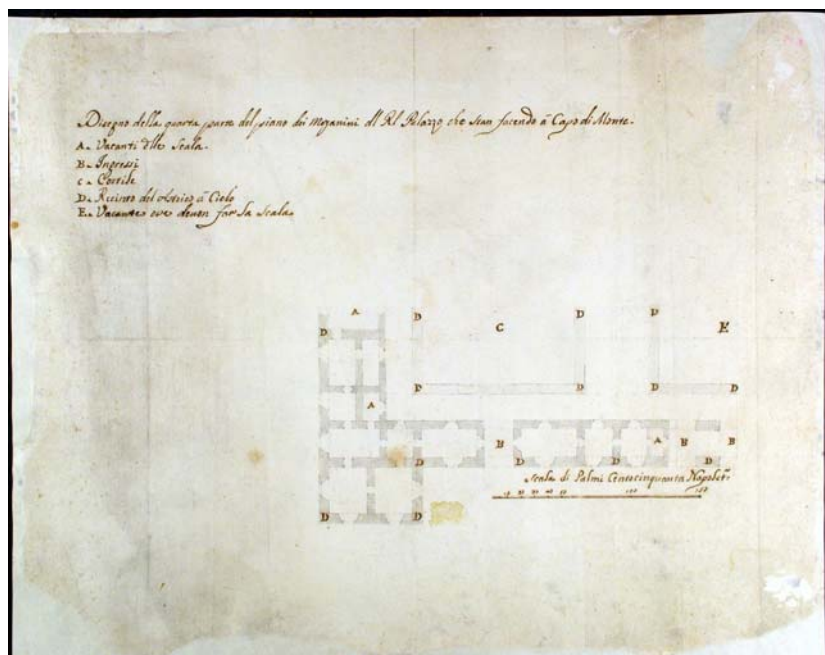
In basso: *Pianta del Piano Nobile del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte segnata littera C"*, e recante nell'angolo in basso a destra della tavola la seguente iscrizione: "Visto, y aprobado por S. M. en 7 de febrero 1730, Marchese de Salas". Museo di Capodimonte. Gabinetto di Pianta e disegni



Pianta del piano nobile del Real Palazzo di Capodimonte.

ASNA , Sez. Piante e disegni, Cart.X. tav. 16

Il disegno contiene una diversa sistemazione delle scale rispetto alla soluzione inizialmente prevista nelle piante approvate e segnate con la lettera C. Questa soluzione non fu mai realizzata. Dello schema fu eseguita solo una delle due scale esagonali ad opera del Niccolini



"Disegno della quarta parte del piano dei mezzanini del Real palazzo che stanno facendo a Capodimonte"

A.S.N.A, Sez Piante e Disegni, Cart. X

"E a fin d'assodar sempre più i nostri intendimenti per rispetto alla perfetta e sacrosanta conservazione della Nostra Pietra viva della quale i templi di Mosè e Salomone significano le figure, vederete in mezzo alle mie espressioni la Nostra vera Idea"

Raimondo di Sangro Principe di Sansevero, Gran Maestro.

Una prova definitiva che dimostra come il progetto della reggia di Capodimonte fosse effettivamente opera di Canevari e non di Medrano, si riscontra nell'analisi dei riferimenti assunti nel progetto, in particolare temi di archeologia sacra di rilevante valore simbolico.

Lo storico inglese Georges Hersey, in tacita antitesi con i numerosi e diffusi giudizi circa la scadente qualità dell'opera, osserva che il palazzo di Capodimonte è un monumento di grande interesse per alcune rilevanti implicazioni simboliche e cita uno studio del tedesco Christof Thoenes, secondo cui la matrice dell'intelaiatura dei pilastri, la ripartizione delle campate ed i loro moduli, nonché la forma stessa della pianta del palazzo prese ispirazione dall'antico tempio maggiore di Zeus a Baalbek, dedicato al culto del sole, tempio ubicato nella città della Siria denominata anticamente Heliopolis. La ricostruzione di questo tempio fu riportata nel volume curato nel 1747 dall'archeologo inglese Robert Wood, volume che, fra l'altro, possedeva anche Vanvitelli nella sua biblioteca ¹.

Queste interessanti osservazioni, oltre a contraddire palesemente quelle letture che, soprattutto nell'ottocento, hanno valutato il palazzo di Capodimonte come un'opera sostanzialmente mediocre e di scarso valore, vengono qui accolte come spunti per ulteriori approfondimenti sulla cultura architettonica e sui riferimenti archeologici e simbolici che ispirarono le principali opere volute da Carlo di Borbone.

Riportando la pianta del tempio di Baalbek alla medesima scala del palazzo abbiamo riscontrato una perfetta sovrapposizione delle griglie dei due disegni, verifica che conferma appieno la fondatezza della tesi avanzata dal Thoenes e ripresa dall'Hersey. Inoltre, ad ulteriore conferma, se si osserva con attenzione la veduta prospettica riportata dal Wood nella tavola IV del suo volume, si evidenziano fortissime analogie anche stilistiche con la sagoma e l'alzato del palazzo di Capodimonte.

Resta da chiarire perché il tempio di Baalbek fu assunto come prototipo di riferimento per il progetto del palazzo, e come Canevari potesse conoscerlo prima della pubblicazione del celebre libro di Wood, postumo al progetto di Capodimonte.

Per chiarire questo "enigma", possiamo riferirci a quanto riportato dal Wittkower, secondo cui la prima ricostruzione del tempio di Baalbek era già nota nel XVII secolo, essendo stata disegnata dal grande incisore francese Jean Marot fra il 1600 ed il 1670 ².

Marot aveva lavorato anche per Bernini, disegnando sotto la sua supervisione il terzo progetto per il Louvre⁽³⁾, quello che Canevari assumerà come riferimento per la composizione della facciata sul lato mare del palazzo reale di Portici e che aveva già assunto come fonte ispiratrice del prospetto per il Concorso Clementino del 1703. Si fa presente che Wittkower, sebbene fornisca solo qualche cenno su Canevari, mostra di apprezzare le architetture volute da Carlo di Borbone, valutando positivamente la politica edilizia intrapresa dal grande sovrano e nella fattispecie il palazzo reale di Capodimonte che giudica un edificio di grande interesse: *"Carlo III governò il suo paese con dispotismo illuminato fino al 1759, quando ereditò la corona spagnola. E' soprattutto durante i venticinque anni del suo regno che Napoli e la Sicilia videro una fioritura artistica senza precedenti e a questo periodo appartiene qualcuno dei più grandi progetti architettonici mai pensati prima in Italia. Grandi imprese, quali i palazzi di Capodimonte e Caserta, l'Albergo dei poveri, il Granaio e il teatro San Carlo vanno ricordate."* ⁴.

Alla luce di queste interessanti notazioni è molto probabile che la conoscenza del tempio di Baalbek da parte di Canevari, facesse parte di quel bagaglio culturale che aveva appreso

durante gli anni della sua formazione romana, riconducibile agli allievi del Bernini. Difatti se, come attesta il Wittkower, Bernini aveva lavorato col Marot, doveva sicuramente conoscere le celebri incisioni dell'antico tempio che furono trasmesse a Canevari tramite il Valeri, nipote e ultimo discepolo del Bernini.

Le considerazioni del Wittkower se ci consentono di appurare la provenienza dei riferimenti adottati da Canevari nel progetto del palazzo di Capodimonte allargano ancor più l'area delle domande: chi segnala al Marot le rovine del tempio di Baalbek? Perché questo imponente tempio dell'antichità verrà assunto dal Bernini, dal Borromini, e secondo lo stesso Wittkower anche da Pietro da Cortona, come riferimento per la composizione architettonica, sia nelle piante che negli alzati, di alcune fra le più importanti opere del barocco? Perché fra i tanti templi dell'antichità i grandi architetti del barocco tendevano ad assumere come riferimenti proprio il tempio di Baalbek e le rovine di Petra?

Secondo quanto riporta il Kruft i primi disegni delle rovine di Baalbek e di Palmira iniziarono a circolare in Europa già nel XVII secolo. Le rovine di Baalbek furono disegnate per la prima volta dall'incisore Jean Marot che le pubblicò intorno al 1660, in un album noto come il <<Grand Marot>> che conteneva ben 17 vedute. Quelle di Palmira furono invece disegnate dallo svedese Cornelius Loos nel 1711 e furono ampiamente utilizzate dall'architetto tedesco Fischer Von Erlach⁵.

L'influenza delle antichità classiche nella genesi del barocco italiano è una tema ancora scarsamente esplorato, per il quale si registra solo qualche raro ed interessante contributo⁶. Nella scelta fra l'architettura greca e quella romana il barocco si diresse prevalentemente verso la seconda, ispirandosi a stilemi, codici e linguaggi ripresi dall'architettura della Roma imperiale.

Ciò che desta maggior curiosità è il fatto che tali riferimenti furono attinti, non tanto dall'architettura dei monumenti dell'Urbe, quanto da architetture di Roma imperiale realizzate però in un'area geografica ben definita, quella cioè dei luoghi della Bibbia. Palmira, Baalbek e Petra coi loro templi e palazzi fornirono un notevole repertorio di soluzioni architettoniche per molte opere del barocco romano, riferimenti che si ritrovano sia nelle chiese di Pietro da Cortona che in quelle del Borromini⁷. E' nostro convincimento che tali riferimenti colti non furono adottati in virtù di pure esigenze di innovazione stilistica, poste da singole individualità, sia pur di gran rilievo e spessore, come Pietro da Cortona e Borromini. Il nesso che l'architettura barocca e tardobarocca stabilì con l'architettura di Palmira, Baalbek e Petra, va ricercato in motivazioni prevalentemente simboliche. Queste antiche città erano luoghi simbolici per eccellenza e non tanto per l'architettura romana ivi presente, quanto per gli innumerevoli rimandi ai testi sacri, alle vicende connesse alla narrazione biblica. Forse la scelta di assumere tali riferimenti andrebbe ricercata più nella cultura esercitata nelle Arciconfraternite romane e negli Ordini religiosi-militari che in istanze poste da singole personalità dell'architettura barocca.

Il tema della "città ideale" o del "palazzo ideale", su cui si incentrò tutta la ricerca compositiva, tipologica e formale del XVII e del XVIII secolo, attinse i riferimenti dalle città e dai palazzi descritti nella Bibbia: templi e palazzi fatti edificare da Re Salomone, rovine di Baalbek, Palmira e Petra, fino alle rappresentazioni figurative della Gerusalemme Celeste contenuta nel Libro dell'Apocalisse.

Nella Napoli di primo Settecento questi riferimenti simbolici condizionarono fortemente la progettazione architettonica dei primi palazzi voluti da Carlo di Borbone, aspetto che meriterebbe di essere approfondito.

Il fatto davvero straordinario è che nel palazzo di Capodimonte i rapporti dimensionali fra le parti e soprattutto gli interassi della pilastratura, nonché le dimensioni dei due lati del rettangolo esterno del palazzo, risultano perfettamente coincidenti con le misure del tempio di Baalbek, misure e rapporti che non erano certo ricavabili da disegni vedutistici, come erano quelli del Marot, bensì da rilievi rigorosi che all'epoca in cui Canevari disegnò il palazzo (1736-1737) non erano stati ancora pubblicati.

Come poté dunque Canevari conoscere perfettamente la pianta e le misure del tempio di Zeus Eliopolitano di Baalbek, ben prima della pubblicazione del volume del Wood, dato alle stampe 14 anni dopo il disegno del palazzo di Capodimonte?

L'altro aspetto che desta curiosità riguarda il significato simbolico che veniva attribuito al tempio di Baalbek, altrimenti detto tempio del Sole: perché riferire il primo palazzo voluto da Carlo di Borbone ad un tempio dell'antichità dedicato al culto del Sole?

La località di Baalbek, antica città della Coelosiria posta su un declivio dell'Anti-Libano, è situata a circa 42 miglia a nord- ovest di Damasco.

L'area sacra, nonostante che abbia subito attraverso i secoli svariate distruzioni e calamità, è oggi ancora perfettamente riconoscibile nelle foto aeree. Disegni e planimetrie dettagliate dei suoi templi furono riportate nel volume di Wood e mostrano un'area archeologica costituita da tre templi: il Grande Tempio di Giove Eliopolitano, posto in asse con una grande piazza porticata e dotata di avanportico di pianta esagonale, quella che ispirerà Borromini per la redazione del progetto di Sant'Ivo alla Sapienza, il Tempio di Bacco disposto a lato di quello di Giove e la tholos di Venere, ubicata in posizione più lontana dall'area principale.

Il tempio di Giove Eliopolitano di Baalbek era già esistente prima della ricostruzione operata dai romani ed era il centro di un importante culto religioso locale. Venne ricostruito dai romani negli anni immediatamente successivi alla colonizzazione, che viene datata dagli archeologi intorno al XVI secolo a.C. Il maestoso tempio di Giove si ergeva su un'alta piattaforma ed era accessibile mediante una imponente scalinata monumentale. Un portico corinzio cingeva la corte destinata agli altari sacrificali. La datazione degli altri edifici che caratterizzano l'area archeologica di Baalbek risale, secondo gli archeologi, ad un'età successiva alla riedificazione romana del tempio di Giove. Il tempio di Bacco, che sorge ai lati del tempio di Giove, risalirebbe al II secolo mentre la monumentale entrata con cortile esagonale e propilei risalirebbe al III secolo ⁸.

Durante la dinastia dei Tolomei la località di Baalbek fu identificata dai greci con l'appellativo di Heliopolis, letteralmente << la città del Sole >>.

Le prime notizie sull'origine del tempio di Baalbek risalgono al medio evo e fanno discendere la sua costruzione al re Salomone. Il geografo arabo Al Idrisi, vissuto tra il 1099 e il 1166, riteneva che il grande tempio di Baalbek fosse stato edificato durante il regno di Re Salomone. Analoga attribuzione si ritrova nel *Sefer Massa 'ot* di Beniamino di Tudela che associò il toponimo della località con la città di Baalath che Salomone fece edificare per la figlia del Faraone ⁹. La località di Baalath viene effettivamente menzionata nel II Libro delle Cronache, contenuto nell'Antico Testamento, ove vengono elencate le diverse località edificate da Salomone, fra cui la enigmatica Baalath, il cui toponimo è stato messo in relazione da diversi studiosi con quello di Baalbek:

"Terminati i vent'anni durante i quali Salomone aveva costruito il tempio del Signore e la propria reggia, prese a riedificare anche le città dategli da Hiram e vi fece abitare i figli di Israele.

*Andò contro Amat di Soba e l'occupò. Fortificò Tadmor, nel deserto, e tutte le città che servivano di guarnigione e da magazzini. Restaurò anche Bet Oron superiore e Bet Oron inferiore, fortificandole con mura, porte e sbarre. Fortificò pure **Baalat**, tutte le città che servivano da magazzini, tutte quelle ove stanziavano i carri e la cavalleria: in breve, fece tutto quanto gli piacque in Gerusalemme, nel Libano e da un capo all'altro del territorio di suo dominio" ¹⁰.*

L'associazione della città di Baalbek con quella di Baalath, citata nel testo biblico, potrebbe apparire una interpretazione forzata, tuttavia, se leggiamo con attenzione la prefazione del Wood che accompagna le tavole del rilievo, possiamo denotare che il tempio di Baalbek viene effettivamente identificato con una delle città edificate da Salomone, aspetto che dimostra come nel Settecento tale convincimento fosse piuttosto diffuso e radicato fra archeologi ed architetti: << gli abitanti del luogo, mussulmani, ebrei e cristiani sono tutti

convinti che Salomone costruì sia Palmira che Baalbek>>. Sempre nel testo di Wood viene riportato un importantissimo passo nel quale si afferma che <<*la pompe e la magnificence, qui accompagnioient le cult du soleil dans la Syrie e dans la Caldee, signifie seigneur e maitre,....>>¹¹.*

Un ulteriore elemento che conferma l'ipotesi avanzata dal Wood, circa l'origine Salomonica del tempio di Zeus, suffragata peraltro dalle già citate fonti che provengono dall'antichità, si può evincere nel disegno dell'avanportico esagonale che si riscontra nella pianta del complesso di Baalbek, nonché nelle decorazioni relative a frammenti del soffitto cassettonato in cui ricorre una griglia perfettamente esagonale.

Anche a Capodimonte ricorre la presenza dell'esagono, sia nella forma visibile della scala posta sul lato meridionale del palazzo, ma che risale ad una variante successiva rispetto alle piante elaborate da Canevari e Medrano, sia nella matrice geometrica di costruzione che cinge per intero il rettangolo del palazzo, difatti si può agevolmente rilevare che il lato lungo del rettangolo esterno del palazzo corrisponde alla diagonale di un esagono regolare, avente lato pari al lato corto del palazzo.

In altri termini Canevari determinò il lato lungo in funzione di quello corto mediante la costruzione di un esagono regolare a stella in cui congiungendo tutte le diagonali ricavò in modo rigoroso tutti i punti di stacco per il posizionamento e dimensionamento dei setti murari orizzontali e verticali del palazzo, sia quelli perimetrali che quelli interni.

Tale matrice generativa geometrica è la stessa che si riscontra nel tempio di Zeus a Baalbek dove il lato lungo del tempio corrisponde esattamente alla diagonale di un esagono regolare a stella di lato pari al lato corto del tempio.(v. figure a fine paragrafo)

Si comprenderà come queste correlazioni rinviassero a molti elementi simbolici che ritroviamo anche nella cultura massonica (l'allusione del palazzo all'antico tempio di Giove Heliopolitano) e da ciò, ben si comprende, la ragione del riferimento al tempio di Baalbek attribuito al re Salomone, assunto quale prototipo ideale del nuovo palazzo reale di Napoli fatto edificare da Carlo di Borbone.

Alla luce di questi molteplici elementi ritengo che Canevari non fu estraneo all'ambiente latomistico partenopeo e dovette sicuramente intessere rapporti con coltissimi e raffinati esponenti della nobiltà napoletana.

Se Canevari rivendicò come proprio il progetto di Capodimonte è molto probabile che vi fosse da parte sua una profonda adesione ai riferimenti simbolici che aveva immesso nel disegno, riferimenti che con molta probabilità erano ignoti al Medrano, o che forse apprese dal più anziano maestro.

Resta da verificare se fu Canevari o invece Medrano ad adoperare i disegni del tempio di Baalbek come matrice di riferimento del Palazzo di Capodimonte. La verifica di questo aspetto contribuirebbe a chiarire chi dei due fu il vero ideatore-artefice del disegno. Tra Canevari e Medrano vi era una forte differenza di età e di esperienza, inoltre il maestro romano proveniva da ambienti culturali fortemente legati al Bernini, senza menzionare l'ambiente arcadico che sin dai tempi della regina Cristina di Svezia rivolse una notevole attenzione agli studi ermetici ed alchemici cui protagonisti furono i celebri alchimisti Borri e Massimiliano Palombara.

Faccio altresì osservare che la matrice esagonale a stella, costituita da due triangoli equilateri con i vertici opposti, ricorre anche nella genesi geometrica del progetto del Bosco Parrasio dell'Arcadia, ideato dal Canevari.

Infine, come prova definitiva, va ricordato quanto abbiamo già discusso e rilevato nel paragrafo sulla chiesa delle SS. Stimate di San Francesco, ossia che Canevari conosceva già dal 1716 disegni di dettaglio del tempio di Baalbek, nonché l'intero ciclo dei disegni eseguito da Wren per la cattedrale di San Paolo di Londra (in cui pure ricorrono citazioni che dimostrano come l'architetto inglese fosse a conoscenza di spartiti e particolari del tempio di Baalbek), riferimenti che adoperò nella composizione del prospetto della chiesa romana. Ora è piuttosto improbabile che a quella data gli stessi riferimenti fossero noti al Medrano che nel 1716 aveva appena dodici anni!¹².

Quella di Canevari fu, dunque, una vera e propria "missione". Solo così è possibile spiegare quella sua ripetuta resistenza a trasferirsi in Spagna, sicuramente motivata dalle sue non ottime condizioni di salute, anche se la ragione principale era quella di servire, come egli stesso riportò nella lettera: *"la gloria di un sì Gran Principe"*.

Lo storico inglese Georges Hersey, sulla base degli studi del Thones, ritiene che l'impianto del palazzo di Capodimonte ricalchi in ogni caso la griglia di un tempio classico assunto quale prototipo, con molta probabilità quello indicato nella tavola VI, figura 2, del *De Architectura* di Vitruvio, ristampata nel 1758 a cura dell'abate Berardo Galiani. Questa ipotesi, unita a quelle precedenti, impone di rivalutare la figura ed il ruolo ricoperto da Canevari nella cultura napoletana, anche in relazione alla ristampa dell'opera di Marco Vitruvio Pollione di cui Canevari, a detta dello stesso Milizia nella voce "Salvi" del suo celebre dizionario biografico, era un profondo conoscitore.

Quanto abbiamo fin qui documentato dimostra con tutta evidenza che fu Canevari e non Medrano a ideare lo schema del palazzo.

Ciò ovviamente non significa che Medrano fosse un progettista di scarso valore, soprattutto se consideriamo le sue opere migliori fra cui s'annovera la Terrasanta dell'Arciconfraternita dei Pellegrini ed i primi disegni per il progetto mai realizzato della cappella Palatina di Portici¹³. Tuttavia è lecito domandarsi se il colonnello siciliano fosse un altrettanto raffinato conoscitore di archeologia ed antichità e se, ben prima della pubblicazione del volume del Wood, postumo alla realizzazione del palazzo di Capodimonte, fosse a conoscenza dei disegni delle antiche rovine della città di Baalbek, città dedicata al culto del Sole.

Su questo specifico aspetto il pendolo sembra inclinarsi maggiormente verso Canevari. Le acute notazioni del Wittkower riconducono all'ambiente architettonico romano la provenienza di questi saperi, alle opere di Bernini e Borromini, da cui Canevari attinse molti elementi del suo repertorio progettuale e "pre-progettuale".

Il profilo del palazzo di Capodimonte, con le due ali che sporgono visibilmente rispetto ai due prospetti principali, fu ripreso dalla tavola IV del tempio di Zeus, pubblicata sul celebre volume del Wood. Il disegno dell'archeologo inglese mostra infatti il tempio di Baalbek con tutte le modificazioni succedutesi fino all'epoca romana.

La pianta del palazzo di Capodimonte, vale a dire il rettangolo esterno del palazzo risulta esattamente uguale alle due dimensioni del rettangolo dell'antico tempio, calcolato con riferimento al profilo esterno della peristasi.

Resta da spiegare come Canevari avesse ideato in tale rettangolo di base i tre cortili quadrati disposti in successione e collegati fra loro mediante portici, elementi questi che non compaiono nella pianta del tempio.

Quali ulteriori riferimenti assunse l'architetto romano per ideare i tre cortili di pianta quadrata che collocò all'interno del rettangolo del palazzo?

La risposta a questa domanda è contenuta nel passo della Bibbia in cui viene descritta nei minimi dettagli *"la reggia di Salomone"* edificata nella *"Foresta del Libano"*¹⁴.

Il passo in questione, contenuto nel I libro dei Re, risulta di estrema importanza, non tanto per stabilire l'esatta località in cui il palazzo si ergeva, problema che ha generato valutazioni e pareri anche contrastanti fra numerosi storici ed archeologi, quanto per le notizie molto dettagliate circa le misure, le dimensioni e le descrizioni delle sue parti architettoniche, nonché riferimenti specifici ai materiali che furono impiegati:

"Fabbricò il palazzo detto <<Selva del Libano>>, il quale misurava cento cubiti di lunghezza, cinquanta cubiti di larghezza, trenta di altezza, e posava su quattro ordini di colonne di cedro e su travi pure di cedro, disposti sulle colonne(...) Le camere erano disposte su tre file di quindici camere ciascuna. Vi erano tre serie di finestre che si corrispondevano faccia a faccia tre volte.

Fece il vestibolo delle colonne, lungo cinquanta cubiti e largo trenta, con un piccolo porticato davanti poggiando su altre colonne coperte da una tettoia. Costruì pure il portico del trono, dove giudicava le cause: l'aula del tribunale era tutta rivestita di

cedro dal pavimento al soffitto. La sua reggia dove abitava, fu costruita nello stesso modo in un secondo cortile dopo il portico. Egli edificò pure una casa sullo stile di questo portico per la figlia di Faraone, che aveva sposato. Tutte queste costruzioni erano di pietre scelte, squadrate su misura e tagliate con la sega, sia all'interno che all'esterno, dalle fondamenta ai cornicioni e dall'esterno fino al cortile più grande. Le fondamenta erano di pietre scelte, di grandi proporzioni: le une misuravano otto cubiti, le altre dieci. Sopra vi erano altre pietre scelte tagliate su egual misura e travi di cedro. Il cortile maggiore era cinto intorno da un muro di tre ordini di pietre squadrate e uno strato di tavole di cedro lavorato, come il cortile interno del tempio del Signore e il vestibolo del palazzo reale.¹⁵

Il "cubito" che in latino corrisponde al termine "braccio" era l'unità di misura adottata dai costruttori al tempo di Re Salomone. Tale unità di misura era pari a circa 45 cm, che nel corpo umano corrisponde alla distanza dal gomito alla punta del dito medio. Il cubito adottato dai costruttori di Salomone era però il "cubito antico" detto anche "doppia spanna" o "cubito di Ezechiele" la cui misura era di circa 52 cm.

Traducendo in metri le dimensioni del palazzo di Salomone descritte nel I Libro dei Re abbiamo:

Dimensioni del palazzo:

100 cubiti = $52 \times 100 = 5200$ cm = 52 mt.
 50 cubiti = $52 \times 50 = 2600$ cm = 26 mt.
 30 cubiti = $52 \times 30 = 1560$ cm = 15,60 mt

Dimensioni del vestibolo

50 cubiti = $52 \times 50 = 2600$ cm = 26 mt.
 30 cubiti = $52 \times 30 = 1560$ cm = 15,60 mt

Da tali riscontri si deduce che il palazzo di Salomone descritto nel racconto biblico era di pianta rettangolare, con il lato lungo pari al doppio del lato corto secondo un rapporto di 1:2, lo stesso rapporto che si ritrova nel rettangolo interno del palazzo di Capodimonte, quello cioè calcolato a meno delle due ali.

Il palazzo di Salomone, sempre secondo il racconto biblico, doveva essere dotato di tre cortili interni, in quanto l'unica condizione che prospettava "tre serie di finestre che si corrispondevano faccia a faccia tre volte", si verifica solo se le finestre s'aprivano all'interno di tre cortili. Il testo biblico, su questo punto, è molto chiaro, difatti "tre serie di finestre" non è l'equivalente di "tre finestre" ma allude ad una "terna" ripetuta *n* volte in modo da determinare una condizione spaziale per cui ogni "serie di finestre che si corrispondevano faccia a faccia" veniva ripetuta "tre volte", vale a dire in tre cortili interni.

Come controprova di queste mie considerazioni si può supporre che il palazzo di Salomone non fosse dotato di cortili interni e che le tre serie di finestre alludessero ad aperture disposte lungo le quattro facce del parallelepipedo. Ma in tale ipotesi possiamo agevolmente verificare che la condizione di corrispondenza "faccia a faccia" (che presuppone un allineamento frontale) non solo non si verifica ma non si ripete nemmeno tre volte.

Per tali considerazioni è assai probabile che il palazzo di Salomone fosse con molta probabilità dotato di tre cortili interni. Una ulteriore conferma di questa mia ipotesi si evince nella ricostruzione del tempio e del palazzo di Salomone che fu eseguita nel 1604 dal gesuita spagnolo Juan Bautista Villalpando nell'opera "*In Ezechielem Explanaciones*" e che fu successivamente ripresa in un disegno dell'architetto tedesco Fischer von Erlach eseguito nel 1721¹⁶.

La ricostruzione del Villalpando mostra un palazzo di pianta quadrata ripartito in sei cortili, anche essi di pianta quadrata, collegati fra loro da portici. L'idea che il palazzo di Salomone fosse costituito da cortili interni di pianta quadrata, trova nel disegno di

Villalpando un evidente riscontro che costituisce un significativo antecedente della soluzione dei tre cortili in successione e collegati fra loro da portici, prospettata da Canevari per il palazzo di Capodimonte.

Ovviamente sulla base delle misure riportate nel racconto biblico le dimensioni del palazzo di Salomone, realizzato nella foresta del Libano, erano più piccole di quelle del palazzo di Capodimonte, ma l'aspetto più importante è che tra i due edifici vigeva lo stesso identico rapporto di 1:2.

Canevari potrebbe aver ripreso dai palazzi rinascimentali l'idea del cortile a pianta quadrata, così come si riscontra nel palazzo Valmarana di Palladio o nel palazzo Bolognetti - Torlonia di Roma nel quale lui stesso aveva lavorato ma ciò non spiega i criteri che portarono alla decisione di ubicare i tre cortili in successione e, soprattutto, di inserirli entro un rettangolo in cui il lato lungo, quello corrispondente alle due facciate arretrate, era pari al doppio di quello corto; scelte che si chiariscono solo assumendo come riferimenti le descrizioni sui palazzi di Salomone contenute nei testi biblici.

L'altro elemento del passo biblico che ricorre nel palazzo di Capodimonte è l'utilizzo delle "pietre scelte" adottate "sia all'interno che all'esterno, dalle fondamenta ai cornicioni", difatti nel palazzo di Capodimonte il piperno fu adoperato sia per l'esterno (le facciate) che per l'interno (i cortili).

In conclusione possiamo affermare che Canevari adoperò nel progetto del palazzo di Capodimonte due diversi riferimenti biblici ma intimamente legati fra loro per essere entrambi collegabili a Re Salomone: un primo riferimento, quello della griglia principale, desunto dalla pianta del tempio di Baalbek che utilizzò per delineare il profilo esterno del palazzo, le dimensioni del rettangolo esterno nonché gli interassi della pilastratura ed un secondo ripreso dalla descrizione del palazzo di Salomone realizzato nella "foresta del Libano" in base al quale delineò le dimensioni del rettangolo interno a meno delle due ali, i tre cortili e persino le indicazioni sull'impiego dei blocchi di pietra tanto all'esterno, sulle quattro facciate, che all'interno, su quelle dei tre cortili. Il messaggio è chiaro: la doppia matrice geometrica che diede luogo allo schema del palazzo è tale per cui quella esterna visibilmente ispirata al tempio del Sole di Baalbek include quella interna, visibilmente ispirata alla interpretazione del palazzo di Salomone del gesuita spagnolo Villalpando.

Note

¹ Georges L. Hersey, *Capodimonte in Carlo di Borbone a Napoli e a Caserta*, in *Storia dell'arte italiana, momenti di architettura*, vol.12. Einaudi, Torino, 1980. Il volume del Thoenes cui fa riferimento l'Hersey è: Cristof Thoenes, *Neapel und Umgebung*, Stuttgart, 1971, mentre quello del Wood è: Robert Wood, *The Ruins of Baalbek, otherwise Heliopolis*, in *Coelo Syria*, London, 1747. Una copia del volume del Wood in lingua francese è custodita nel fondo Manoscritti Rari della Biblioteca Nazionale di Napoli.

² Rudolf Wittkower, *Arte ed architettura in Italia, 1600-1750*, op.cit., v. nota 15, p.191.

³ Ivi, p. 158.

⁴ Ivi, p. 337.

⁵ Hanno-Walter Kruft, *Le pubblicazioni dei monumenti antichi nel XVIII secolo* in *Storia delle teorie architettoniche*, Laterza, Bari, 1999, pp.275-289

Sull'Album del Grand Marot v. anche: Anthony Blunt in <<The Burlington Magazine>>, 1976, p.323

⁶ Margaret Lyttelton, *Baroque Architecture in Classical Antiquity*, London 1974.

⁷ Sui riferimenti al tempio di Baalbek ripresi nelle opere di Pietro da Cortona e nel tempio di Sant'Ivo alla Sapienza di Borromini si veda: Rudolf Wittkower, *Arte ed architettura in Italia, 1600-1750*, op.cit. pag.203; sui riferimenti alla El Chasne di Petra assunti da Borromini nella chiesa di S. Carlo alle Quattro Fontane si veda: Hans Sedlmayr, *Descrizioni genetiche*, in *L'architettura di Borromini*, Electa, Milano 1996, p.92.

Sul simbolismo della pianta di S. Ivo alla Sapienza v.:

Leonardo Benevolo, *Il tema geometrico di Sant'Ivo della Sapienza*, in <<Quaderni>>, n.3, 1953 e Marcello Fagiolo, *Architettura e Massoneria*, Gangemi ed., Roma 2006.

⁸ Mariavittoria Antico Gallina, *Roma fra gli ebrei della diaspora e i primi cristiani*, in M. A. Gallina, A. Barro, G. Bordonovo, F.M. Fales, E. Mazza, D.M. Bonaccossi, A. Passoni dell'Acqua, *Genti e luoghi della Bibbia*, (a cura di M.A. Gallina), Amilcare Pizzi, Milano, 2000, p. 111.

⁹ Alan Alford, *Il mistero della Genesi delle Antiche Civiltà*, Newton & Compton, 2000.

¹⁰ Il libro delle cronache, Opere di Salomone, 8:6.

¹¹ Robert Wood, *The ruins of Baalbek*, op. cit., p. 15

¹² Si rammenta che, secondo quanto riporta l'Alisio, il colonnello Medrano nacque a Sciacca nel 1703, quindi era di ben 22 anni più giovane del Canevari. Cfr. G. Alisio, *Giovanni Antonio Medrano*, in AAVV, *Civiltà del Settecento a Napoli*, vol.II, op. cit., p. 440.

¹³ Giancarlo Alisio, *L'arciconfraternita della SS: Trinità dei Pellegrini in Napoli*, Napoli, 1976

Giancarlo Alisio, *Una rilettura su inediti del palazzo Reale di Portici*, in << L'architettura Cronache e Storia >>, n. 226, 1974.

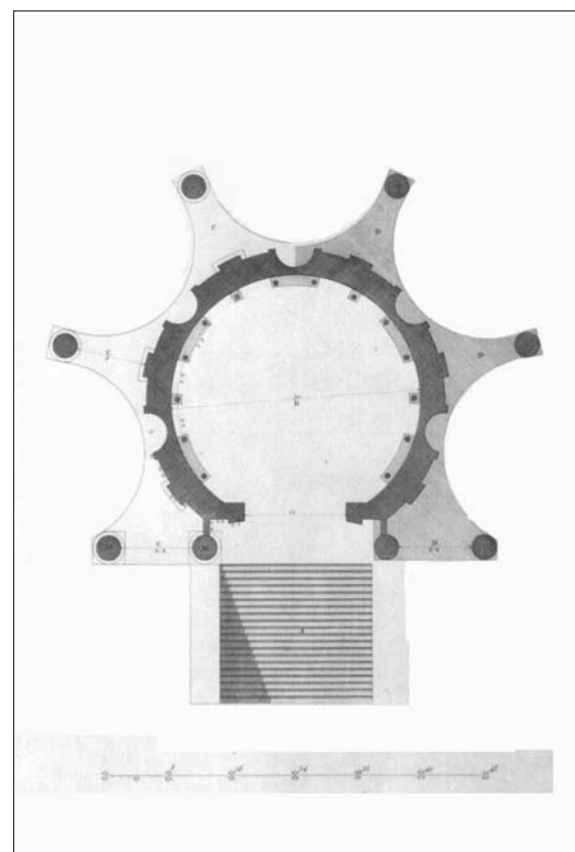
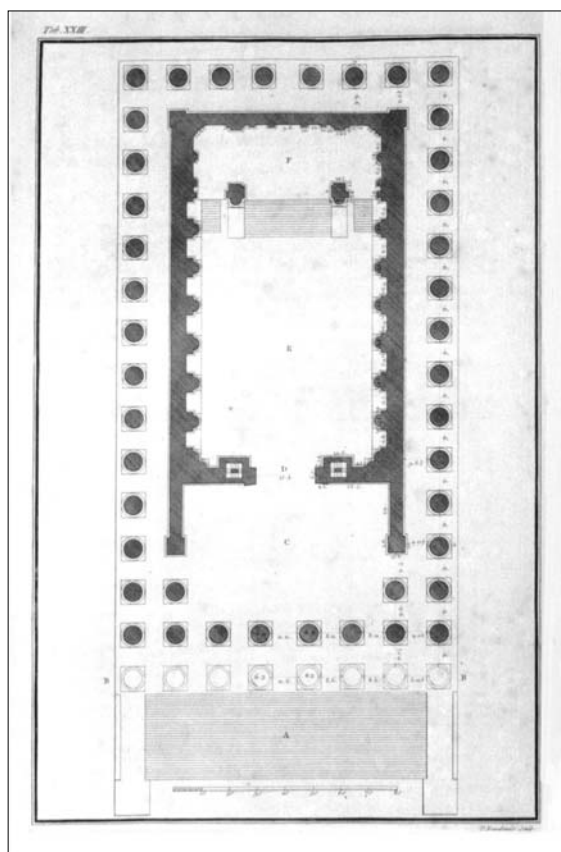
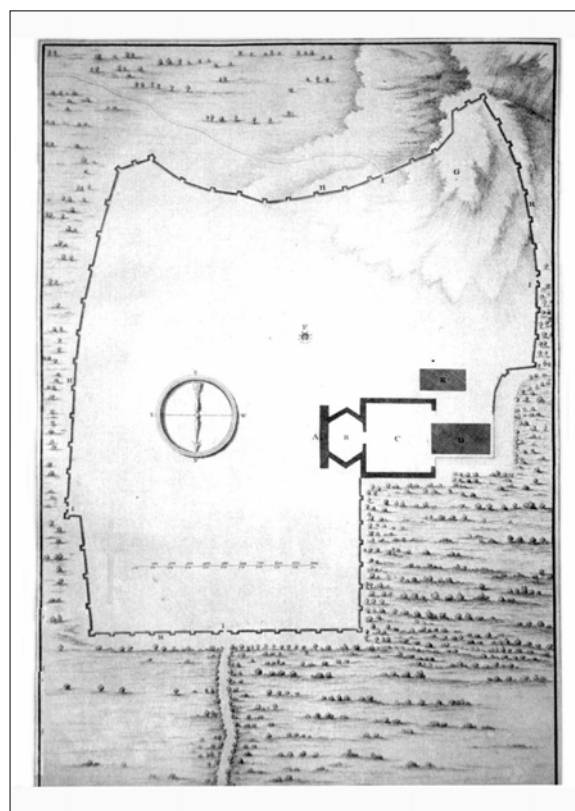
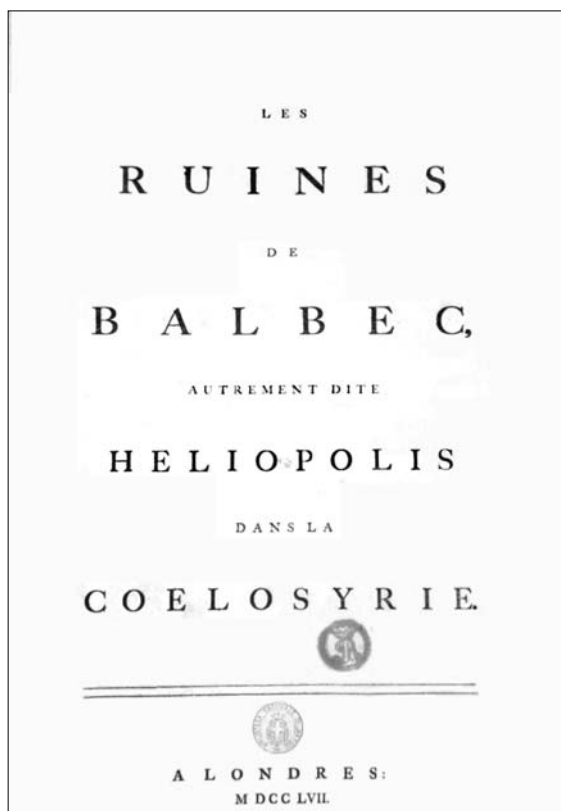
¹⁴ Notizie sulla edificazione della reggia di Salomone, da non confondere con la ristrutturazione della già esistente città di Baalat, sono contenute in ulteriori passi dell'Antico Testamento ove si afferma che la principale dimora di Salomone fu edificata nella "foresta del Libano" (I Libro dei Re, *La Reggia di Salomone*, 7:2; I Libro dei Re, *Ricchezze e Magnificenze di Salomone*, 10:16; Il Libro delle Cronache, *Magnificenza di Salomone*, 9:16)

¹⁵ I Libro dei Re, *La Reggia di Salomone*, 7:2.

¹⁶ Il volume del Villalpando dal quale l'architetto tedesco Fischer Von Erlach mutuò lo schema del tempio incluso nel palazzo di Salomone è: J.B. Villalpando-J.Prado, *In Ezechielem Expplanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosoljmitani Commentariis et imaginibus illustratus*, 3 voll. Roma 1596-1604.

Sull'importanza dei volumi del Villalpando rinviamo al saggio di: Benedetto Gravagnuolo, *La sacra origine dell'architettura*, in B. Gravagnuolo (a cura di), *Mario Gioffredo*, con saggi di R. De Fusco, F. Divenuto, P. Jappelli, C. Robotti, Guida Editori, Napoli, 2002, pp.11-29, esemplare n. 275.

Sulla pianta del Tempio di Salomone disegnata dal Fischer Von Erlach cfr. Marcello Fagiolo, *Il tempio di Salomone come bibbia architettonica*, in *Architettura e massoneria*, Convivio, Firenze 1988.

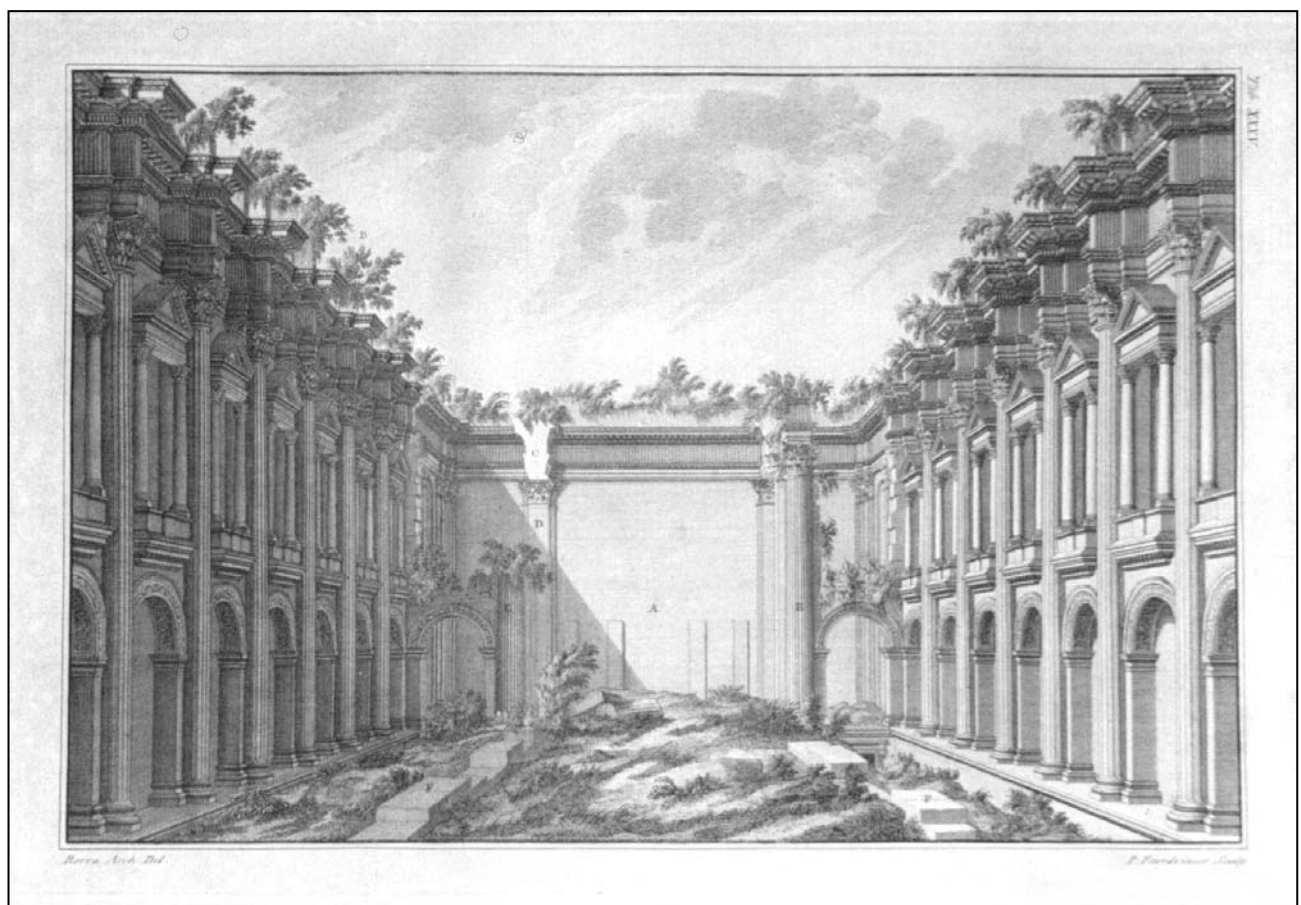
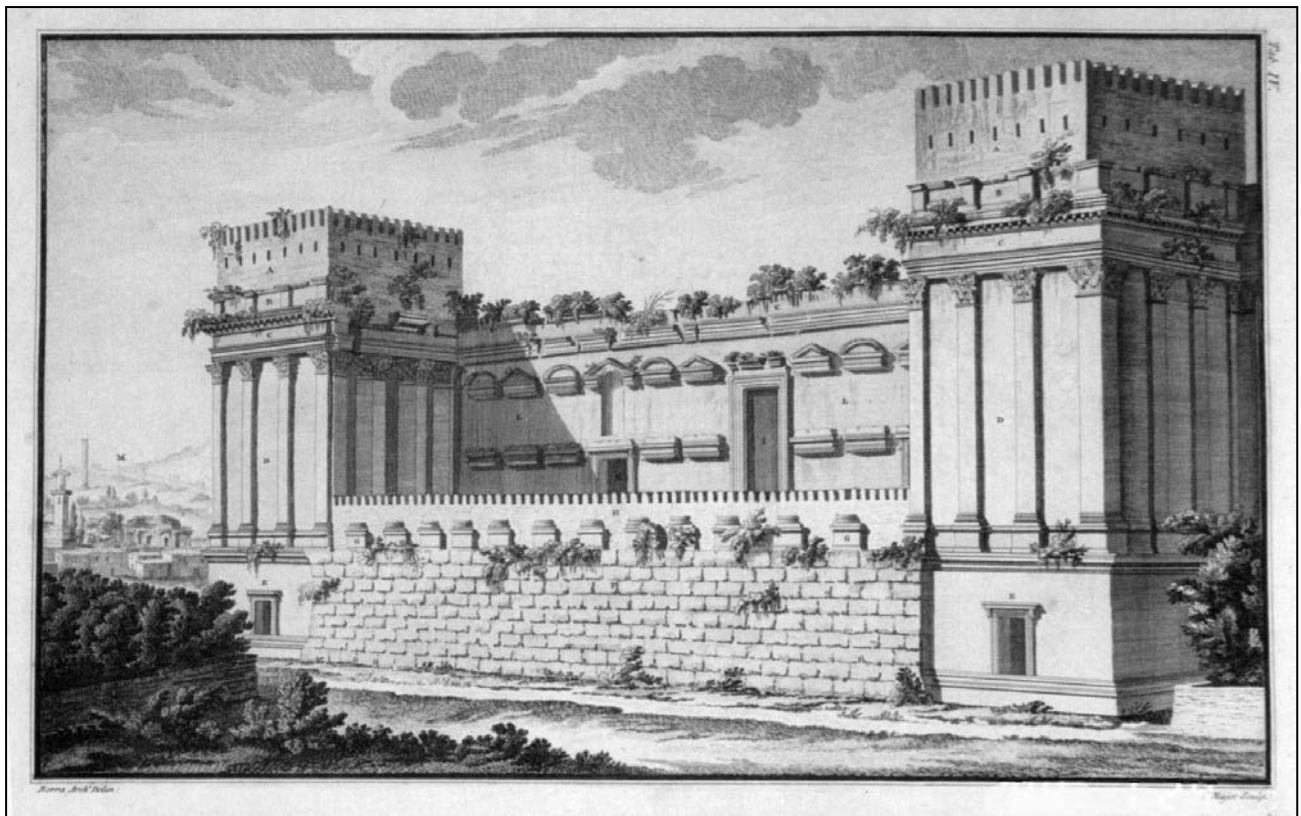


Rilievi del tempio di Baalbek pubblicati sul volume di Robert Wood nel 1757

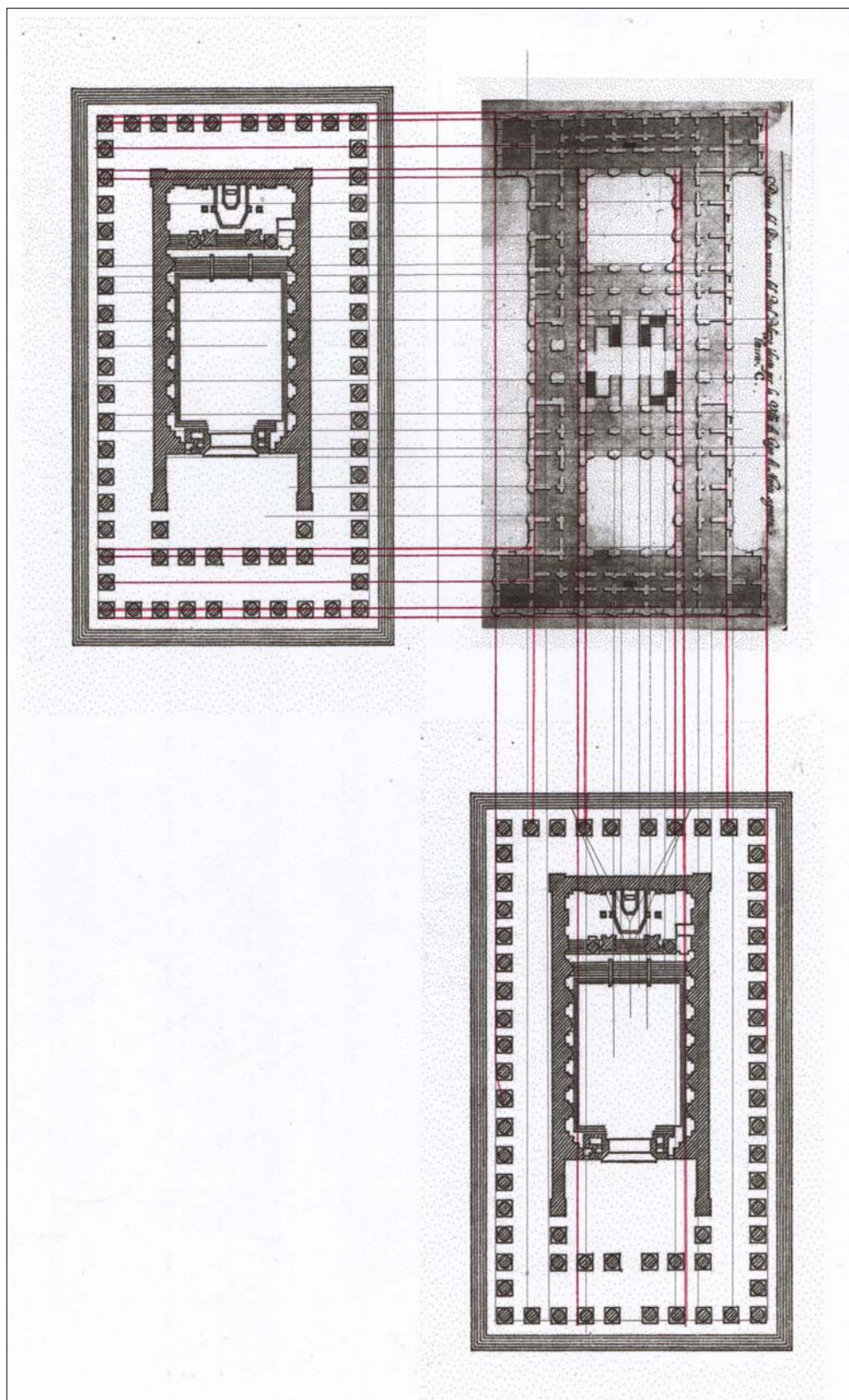
In alto a sinistra: frontespizio , in alto a destra: planimetria generale dell'area

In basso a destra: pianta del tempio di Zeus Eliopolitano

In basso a sinistra : pianta della tholos di Venere

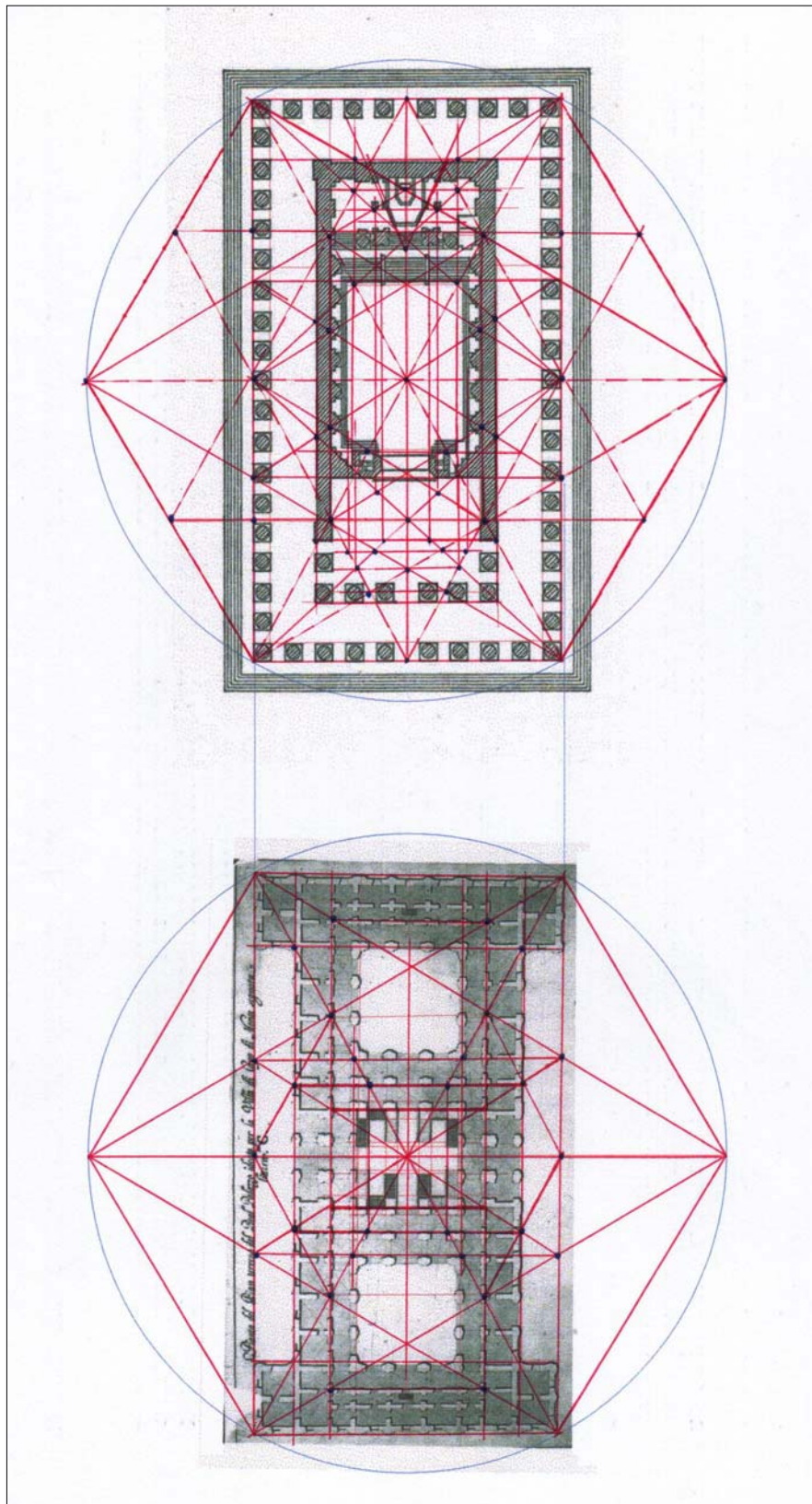


Ricostruzione del Tempio di Baalbek dell'archeologo inglese Robert Wood tratte dal volume "The Ruins of Baalbek". Veduta dell'esterno e dell'interno del Tempio.



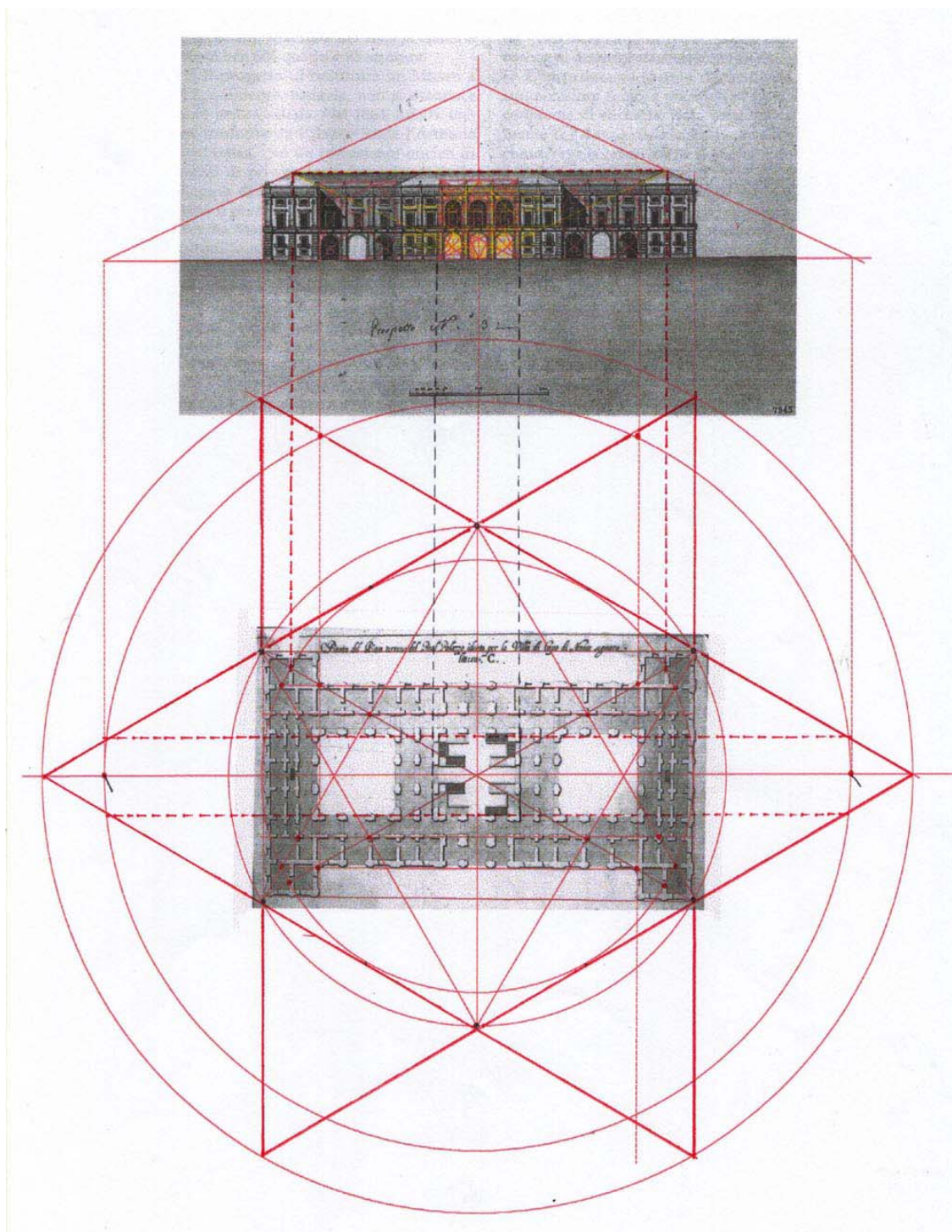
Raffronto tra la pianta del palazzo di Capodimonte con la pianta del Tempio di Giove Heliopolitano di Baalbek.

In questo schema si rileva che gli interassi della pilastratura, nonché i lati maggiore e minore del rettangolo esterno del palazzo di Capodimonte, ripetono le medesime misure e rapporti presenti nel tempio di Baalbek.

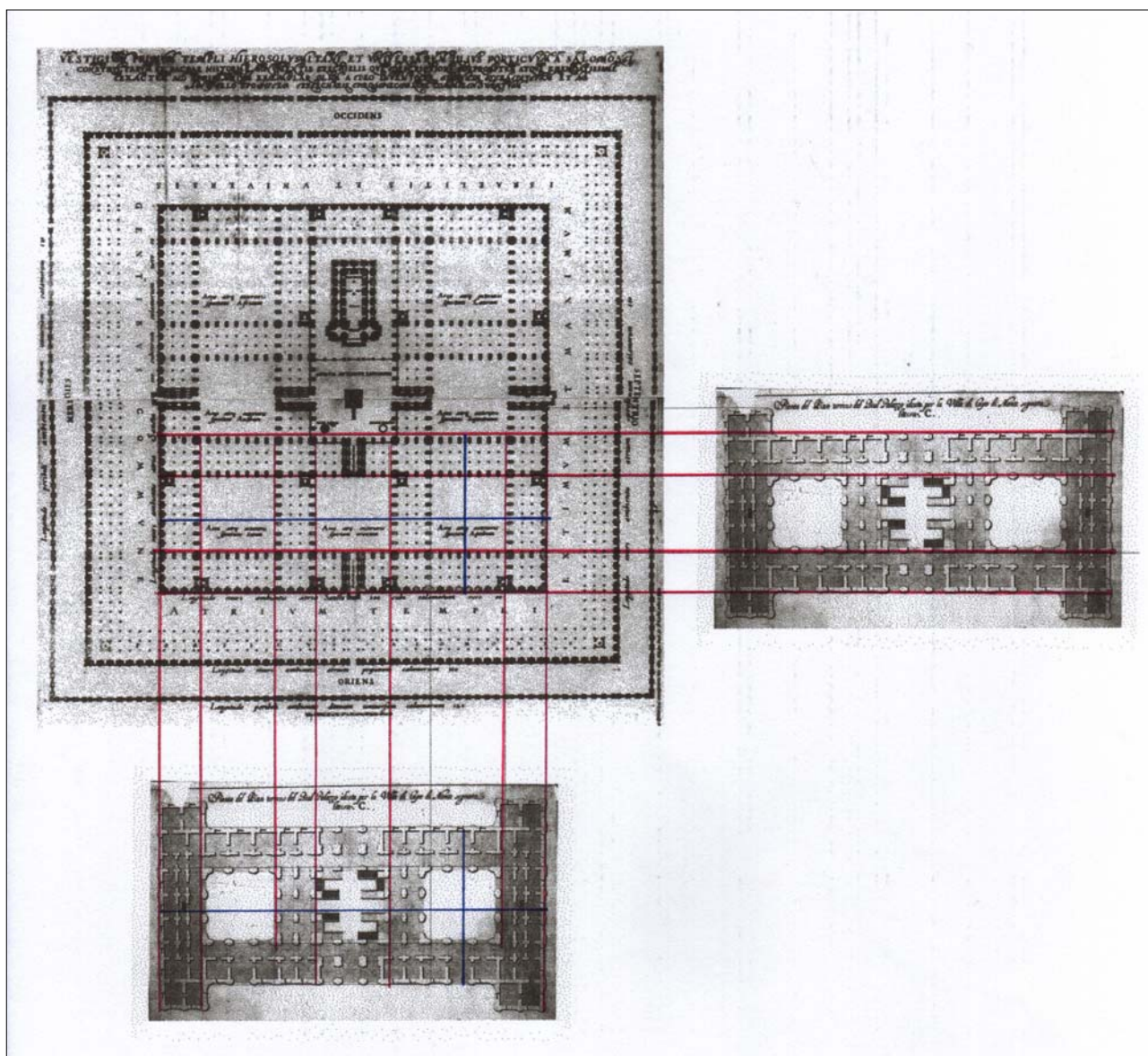


Restituzione della matrice generativa geometrica del palazzo reale di Capodimonte.

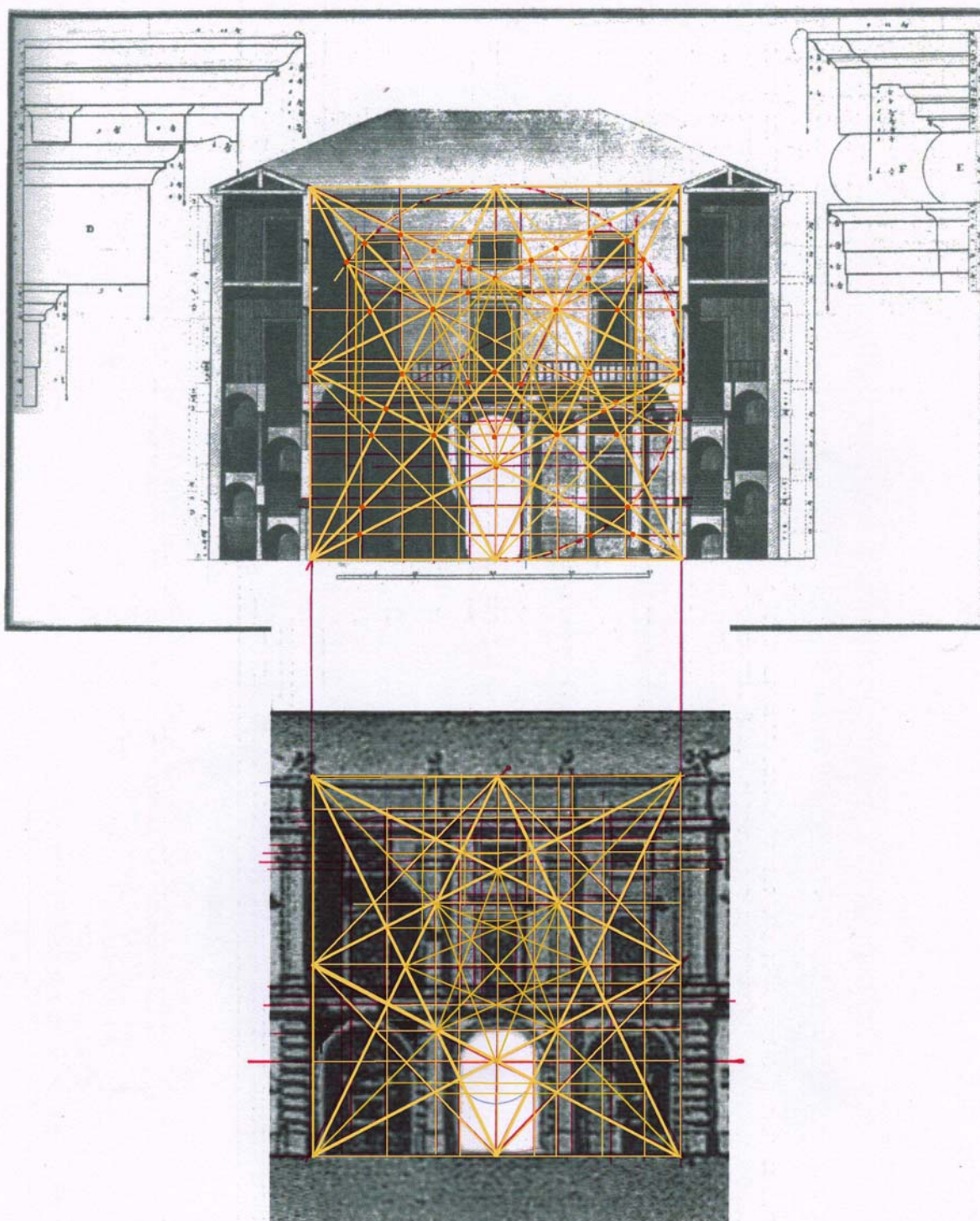
Si osserva che la sagoma del rettangolo esterno del palazzo trae origine dalla costruzione di un esagono regolare di lato pari al lato corto. Il lato lungo del rettangolo corrisponde alla diagonale dell'esagono. Si può agevolmente osservare che la medesima matrice esagonale si ritrova nel rettangolo del tempio di Zeus Eliopolitano di Baalbek



La matrice geometrica che genera la pianta del palazzo di Capodimonte condiziona anche il calcolo dell'inclinazione del tetto nell'alzato



Raffronto tra la pianta del palazzo reale di Capodimonte con la pianta del tempio di Salomone disegnata dal Villalpando. Si osserva che l'idea di posizionare i tre cortili in successione viene ripresa dallo schema elaborato dal gesuita spagnolo. La proporzione che sussiste tra lato lungo e lato corto (considerato a meno delle due ali che sporgono in fuori) è la medesima che ricorre nel disegno di Juan Bautista Villalpando.



Raffronto tra una facciata tipo del palazzo Valmarana di Vicenza di Andrea Palladio con una facciata tipo dei tre cortili del palazzo reale di Capodimonte.

I tre cortili interni della reggia di Capodimonte sono dei cubi perfetti, ove le quattro facciate risultano tra loro uguali ed uguali al quadrato del cortile. Tale caratteristica si riscontra anche nel cortile del palazzo Valmarana di Andrea Palladio, dove la composizione delle facciate interne con tre finestre e balconata continua al piano nobile, verrà ripresa anche nel palazzo di Capodimonte. Nelle due figure, messe a confronto, si evidenzia che i dimensionamenti di tutti gli elementi della facciata (altezza e larghezza delle finestre, dimensioni della balconata continua, dimensioni delle cornici marcapiano e delle cornici di chiusura, ecc...) vengono determinate tutte per costruzione geometrica, mediante l'adozione della matrice a stella, antichissimo simbolo della tradizione ermetica già noto ai sumeri, agli egizi ed agli antichi greci.

Il progetto della nuova sede dei Sedili di Porto

Secondo quanto riporta il Milizia nelle sue *"Memorie degli architetti antichi e moderni"*, Canevari fu anche l'artefice in Napoli del progetto del Seggio di Portanuova che sorgeva vicino alla chiesa di San Giuseppe¹. Il grande trattatista confuse il seggio di Portanuova con il Nuovo Seggio di Porto, che fu effettivamente realizzato da Canevari e che risultava ubicato nei pressi della chiesa di San Giuseppe.

Dobbiamo a Benedetto Croce un primo chiarimento delle imprecisioni riportate da Milizia. Il filosofo napoletano osservò che la sede del seggio di Portanuova non fu progettata da Canevari bensì dal Lucchesi, mentre quella realizzata da Canevari fu la sede dei nuovi sedili di Porto, ubicata alla fine della via Medina: << *il seggio di Porto, che prima si trovava nel luogo che reca ancora questo nome, nella prima metà del Settecento era stato trasferito presso la chiesa dell'Ospedaletto, costruito il nuovo edificio dal Canevari, con una cupola coperta di rame e il soffitto dipinto da Francesco de Mura*>>².

Alcune fonti, fra cui la già citata nota del Ceci su Canevari, contenuta nella parziale ristampa del testo di Pietro Napoli Signorelli, attribuisce al Gioffredo la paternità del progetto: << *Il Milizia gli attribuisce per errore la costruzione del nuovo sedile di Porto architettato invece dal Gioffredo,....*>>³.

Tale affermazione non fu adeguatamente supportata da documenti di archivio e solo nel 1963 venne fugato ogni dubbio sull'autore del progetto, allorché il Mormone scoprì, presso il Banco di Santo Spirito, una polizza di pagamento destinata a Canevari, che sgombrò il campo da qualsiasi equivoco: << *I deputati della fabbrica del nuovo Sedile di Porto pagano ducati 100 ad Antonio Canevari regio ingegnere per conto delle sue fatiche, assistenza, piante, disegni, accessori fatti e che sta facendo per causa di detto Sedile che si sta costruendo avanti la chiesa di S. Giuseppe Maggiore colla sua direzione e assistenza*>>⁴.

Ciononostante, da nostre ulteriori ricerche di archivio, abbiamo potuto riscontrare una effettiva partecipazione del Gioffredo all'opera, difatti dalla lettura integrale delle polizze di pagamento si evince che al progetto ed alla realizzazione dell'opera presero parte oltre a Canevari, titolare dell'incarico nonché progettista, anche Capone, Gioffredo, Liguoro e Bianco, come risulta dai pagamenti riportati sul Libro Maggiore del Banco di S. Spirito, relativo al II semestre del 1743, foglio n° 1644.

Riportiamo per esteso il documento in questione:

"I deputati per la fabbrica del Nuovo Sedile di Porto pagano a:
14 agosto Capone-----duc. 7.3.10
19 agosto Antonio Canevari -----duc. 100
26 ottobre Mario Gioffredo -----duc. 40
27 agosto Liguoro-----duc. 6
29 ottobre Bianco-----duc. 8.1.19
22 novembre Bianco -----duc. 10"

Sul medesimo foglio vengono indicati anche i nobili che contribuirono alla realizzazione dell'opera versando alla Deputazione per la fabbrica del Nuovo Sedile le somme occorrenti per la sua realizzazione. Tra i nomi in elenco figurano:

*"Il marchese di Genzano che versa ducati 100 il 13 agosto 1743
Marcantonio Doria che versa ducati 100 il 13 agosto 1743
Nicola Antonio Gaeta che versa ducati 15 e ducati 25 il 20 dicembre 1743
Giovanni Maffei che versa ducati 115 il 20 dicembre 1743
Principessa Antonia Provenzale che versa ducati 15 il 20 dicembre 1743"*⁵.

La corresponsione di tali somme segue l'ordine cronologico dei pagamenti effettuati agli architetti ed alle maestranze, difatti con i 200 ducati versati dal Marchese di Genzano (corrispondente alla famiglia dei Marini aggregata al Seggio del Porto) e dal Principe

Marcantonio Doria il 13 agosto 1743 si pagarono le spettanze di Antonio Canevari e Mario Gioffredo.

Un ulteriore documento riportato sul Giornale di Cassa del 26 ottobre 1743, vale a dire a due mesi dall'avvenuto pagamento a Canevari, riferisce che:

*"I deputati della fabbrica del nuovo Sedile di Porto pagano ducati 40 e per loro a Don Mario Gioffredo a compimento di ducati 40 che ha ricevuti per mezzo del banco di SS. Salvatore per l'assistenza da esso finora fatta e che sta facendo nella suddetta fabbrica che si sta costruendo avanti la chiesa di S. Giuseppe Maggiore per misure, scandagli, accessi, accomodamenti ed altro occorse per detto Nuovo Sedile ed anche nel Sedile Vecchio per il Tabellone di Marmo ed impresa ivi situati."*⁶.

Questa nota di pagamento venne effettuata a soli due mesi dal pagamento effettuato al Canevari e lascia chiaramente intendere che Gioffredo dovette assistere l'anziano architetto romano, allora sessantaduenne, alla direzione dei lavori; difatti nel testo del documento nulla ci fa intravedere che Gioffredo fosse stato incaricato di apportare modifiche al progetto redatto da Canevari o di eseguire un nuovo progetto. Le voci riportate sul testo del Giornale di Cassa appaiono inequivocabili: Gioffredo venne pagato per "*misure, scandagli, accessi, accomodamenti*" che lasciano presupporre una sua precisa attività di coadiutore nel cantiere.

Il giovane architetto napoletano, a quell'epoca venticinquenne, operò dunque a fianco dell'anziano architetto romano. Si rammenta che Gioffredo, nato nel 1718, era agli inizi della sua folgorante carriera avendo già all'attivo una serie di progetti per macchine da festa, fra cui il celebre "Carro del Battaglino" realizzato nel 1742⁷.

Nell'interessante saggio sull'attività teorica di Mario Gioffredo, il Divenuto approfondisce l'indagine sulle radici formative dell'architetto napoletano osservando che Martino Buonocore, generalmente ritenuto da tutti i biografi il primo maestro di Gioffredo, viene anche indicato come un architetto valente ma lontano da quella conoscenza della classicità che contraddistinse la formazione di Gioffredo come architetto e soprattutto come teorico dell'architettura. Il Divenuto ci ricorda ancora che, secondo quanto riferito dal Rocco nel suo Elogio del Cavaliere Gioffredo, il brillante architetto napoletano apprese da autodidatta la conoscenza del celebre trattato di Vitruvio e dei cinque libri di Palladio, volumi che, secondo quanto riporta il Rocco, erano custoditi nella biblioteca del Buonocore⁸.

Alla luce di queste importanti considerazioni riteniamo che vada forse maggiormente esplorata la collaborazione, forse non estemporanea, che vi fu tra Canevari e Gioffredo nella progettazione del Nuovo Sedile di Porto. E' qui il caso di ricordare quanto riporta il Milizia nella voce "Salvi" a proposito del Canevari nel ruolo di maestro di Salvi: "*...gli fece studiar Vitruvio, e disegnare i migliori monumenti antichi e moderni*"⁹, affermazione che, dopo i numerosi giudizi infausti espressi nella sua "voce", sembra quasi riscattare l'immagine del Canevari o, quanto meno, riconoscerne l'elevato spessore culturale. Non è azzardato dunque supporre che fra tutti gli architetti che operarono a Napoli il Gioffredo abbia trovato proprio nell'anziano architetto romano l'unico referente che per cultura e formazione era forse più vicino alle sue vocazioni teoriche e progettuali. Inoltre la probabile vicinanza di Canevari a circoli giansenisti trova nell'opera di Gioffredo un ulteriore comune denominatore. Giova a tal proposito far notare che il progetto di Gioffredo per la reggia di Caserta, piuttosto che attingere a modelli di città-fortezze mutate dalla cultura spagnola, rivela nell'involuppo della matrice geometrica fortissime analogie con il disegno della Christianopoli di Valentin Andreae, il celebre teologo del cenacolo rosacrociano di Tubinga, autore della celebre "*Christianopoli Descriptio*".

Ulteriori documenti custoditi nell'Archivio storico del Banco di Napoli datati al 1753 attestano che l'opera venne effettivamente completata da Mario Gioffredo e Francesco Schioppa. Il documento fa riferimento a lavori per il disegno della scala di accesso al Sedile e per la ubicazione di otto colonne ricavate da marmi provenienti da Pozzuoli. Si segnala altresì un ulteriore documento in cui furono pagati a Giovanni Grieco 250 ducati per la costruzione del catafalco al Seggio di Porto con la direzione e il disegno dell'ingegnere Mario Gioffredo⁹.

Il nuovo Sedile di Porto è un edificio ben visibile sulla mappa del Duca di Noja, localizzato nel punto di incrocio tra via Medina e via Monteoliveto. Presentava una sala ellittica entro una pianta quadrata, dotata di tre ampi fornicci di cui due simmetrici ai lati, ed un terzo corrispondente all'ingresso principale che dava sulla via Medina.

I sedili o seggi corrispondevano agli attuali consigli di quartiere ed erano retti dalle deputazioni dei nobili denominati anche "Cavalieri di Seggio". Generalmente ubicati nelle piazze o agli incroci delle vie principali di un quartiere assumevano la forma di teatri, logge o portici.

Come riporta il Della Monica i seggi di Napoli nacquero per volontà di Manfredi di Svevia al fine di garantire una vita decorosa nei diversi quartieri della città.

L'istituto fu riformato dagli angioini che suddivisero la città in quattro seggi: Capuana, Forcella, Montagna e Nilo, a cui furono successivamente aggiunti il seggio del Porto e quello di Portanuova. L'elenco delle famiglie aggregate al Sedile di Porto viene riportato su un ramo dell'albero che figura nell'angolo in alto a destra della mappa del Duca di Noja. Al 1775 risultavano aggregate al seggio le seguenti famiglie: Aragona, Arcamone, Alessandro, Afflitto, Borghese, Cioffi, Colonna, Di Gaeta, Benavides, Dura, Gennaro, Macedonio, Harac, Firrao, Palma, Marini, Pappacoda, Pagano, Perez Navarrete, Ruffo, Riario, Serra, Pinto, Doria, Severino, Tuttavilla, Spinola.

Oltre ai seggi maggiori furono istituiti anche numerosi seggi minori che, insieme a quelli principali, raggiunsero il numero di ventinove.

La riforma, iniziata dagli angioni, venne proseguita dalla regina Giovanna II che ne ridusse in modo drastico i privilegi, ridimensionandone il potere amministrativo e annullando del tutto quello politico.

I seggi minori furono soppressi e molte famiglie vennero aggregate nei seggi principali. L'antico seggio di Forcella fu abolito ed accorpato a quello della Montagna. Per effetto di questi provvedimenti il numero dei seggi fu ridotto da sei a cinque. Nei capitoli del re Renato d'Angiò fu introdotto il nuovo "seggio del popolo", i cui poteri erano più formali che sostanziali. La rappresentanza del popolo aveva voce solo in riferimento alla organizzazione di feste o processioni. Lo scioglimento definitivo dei seggi si ebbe a seguito del real editto promulgato da Ferdinando IV di Borbone il 25 aprile del 1800 che ne ordinò l'abbattimento¹⁰.

Il Lutio di Castelguidone nel suo studio sul Sedili di Napoli riporta sul seggio le seguenti notizie: << Ci resta il ricordo, attraverso l'immagine trasmessaci da alcune stampe, di quello che fu il nuovo Seggio di Porto adibito dopo la sparizione di tali organismi a Sede della Borsa cittadina, in cui la vecchia e superba costruzione, che sorgeva al centro dell'odierna via Medina nel luogo esatto dove fino a qualche decennio fa si ergeva il vecchio Hotel de Geneve, presso la chiesa dell'Ospedaletto, appare in tutta la maestosità della sua costruzione e nelle eleganti linee della sua forma aperta da tre lati, adorna di ampie e spaziose gradinate e dalla stupenda fuga dei suoi archi. Tanto che fu un vero scempio, come disse il Croce, per memorie cittadine distruggerlo nel 1845, ultimo superstite rispetto a tutti gli altri che o già erano stati distrutti o incorporati in altre più recenti costruzioni, in forza dell'editto borbonico del 25 aprile 1800 che ne aboliva definitivamente le funzioni e ne ordinava la sparizione. >>¹¹.

Ferdinando era convinto che le deputazioni dei nobili costituissero dei veri e propri covi di sovversione politica, come si evince dal testo della lapide che ricorda la demolizione del seggio di Portanuova: <<Da tempi remotissimi qui sorse il seggio di Portanova uno dei cinque nobili consessi che col popolare formarono l'antica amministrazione municipale di Napoli e durò fino al MDCCC quando questa incolpata di amore e libertà fu da Ferdinando IV Borbone abolita e quello a private abitazioni ridottone MDCCCXXVIII>>¹².

Stessa sorte toccò al nuovo seggio del Porto sulla cui area sorse il celebre albergo Geneve, anch'esso abbattuto a seguito degli interventi del Risanamento.

La nota riportata dal duca di Noja nella famosa mappa sembra confermare l'attribuzione fatta dal Croce e documentata dal Mormone, difatti il Carafa riporta al n° 87 della legenda la seguente iscrizione: <<Sedile della piazza di Porto qui eretto l'anno 1743>>. La data è

inconfondibilmente esatta, giacchè coincide con quella del già citato documento del Banco di S. Spirito che attesta dell'avvenuto pagamento a Canevari. Si tratta dell'unico seggio realizzato ex novo nella prima metà del Settecento.

Secondo una ulteriore fonte riportata dal Mancini, il progetto di Canevari per la progettazione del nuovo Sedile di Porto fu preceduto dalla costruzione di una macchina da festa che funse da modello tridimensionale per la successiva edificazione del Seggio.

Particolare di non poco conto messo in evidenza dal Mancini è la datazione della costruzione della macchina che risale al 1740, cioè tre anni prima della ultimazione dell'edificio. La fonte riportata dal Mancini è contenuta al n.21 degli Avvisi della Gazzetta di Napoli datata al 3 maggio del 1740¹³.

La rilettura integrale del testo dell'Avviso ci consente di rilevare una serie di informazioni che risultano essenziali per ricostruire alcuni passaggi significativi della vicenda professionale di Canevari:

<<Sabbato mattina, per la Festività della Traslazione del Sangue di San Gennaro, principal Protettore di questa Città, e del Regno, si portò processionalmente dalla Metropolitana Chiesa la veneranda testa del santo nel Sedile di Porto, ove in quest'anno s'è fatto il Solenne Apparato; E perché riusciva angusto il luogo, ove prima stava situato il Sedile Suddetto, da Nobili godenti nel medesimo si è fatta erigere dal celebre Architetto Antonio Cannavaro una macchina di legno, per poi ridurla in fabbrica nella Piazza, che vi è fra le due chiese di S. Giuseppe e dell'Ospedaletto, qual è stata da tutti al sommo lodata; E oltre al vago Altare, che ci era dentro d'esso Sedile, ricchissimo d'argenti, e adorno di broccati, quale la sera precedente del Venerdì si vide tutto illuminato con copiosi torchi di cera, e con scelta musica, nelle due porte laterali si leggevano due dotte iscrizioni allusive alla Festa, e alla nuova macchina ivi erettasi, degno parto del Letterato D. Giacomo Martorelli, che, presentemente sostiene la Cattedra della Lingua Greca in questa Università de Regj Studj"14.

In primo luogo si denota che l'inaugurazione della macchina avvenne in occasione della festa di S. Gennaro, in modo da poter essere ammirata da tutta la città e soprattutto dalla corte. In secondo luogo si evince che, se i committenti dell'opera furono i nobili aggregati nel Sedile di Porto, l'organizzazione della solenne cerimonia e la scelta dell'opera di Canevari come meta della processione fu concordata anche con la Deputazione del Tesoro di S. Gennaro, a cui risultava aggregato uno dei principali committenti e finanziatori del Nuovo Sedile di Porto, vale a dire il principe Marcantonio Doria¹⁵.

In altri termini l'occasione della festa del santo patrono di Napoli fu un modo per sottolineare a tutta la nobiltà e soprattutto agli occhi della corte, la bravura del Canevari, celebrata per l'occorrenza anche dalla epigrafe dedicatoria del Martorelli che fu apposta in bella mostra all'ingresso della macchina¹⁶.

L'episodio conferma la stima e l'onore che la nobiltà napoletana tributò all'architetto romano, il quale due anni prima era stato estromesso, con sua somma insoddisfazione, dalla prosecuzione dell'incarico di Capodimonte di cui era stato l'artefice della pianta e di un prospetto.

Questa data è estremamente importante per comprendere i rapporti che Canevari seppe intessere con l'ambiente della nobiltà napoletana. Nel 1740 l'architetto romano non aveva ancora ricevuto la piena titolarità del progetto della reggia di Portici che ottenne solo nell'anno successivo ed era stato estromesso nel 1738 dal progetto della reggia di Capodimonte. Non è quindi azzardato ritenere che l'occasione del progetto del Nuovo Sedile di Porto, anche per il carattere di visibilità e propaganda costituito da una macchina da festa, soprattutto per gli architetti che le realizzavano, costitui il rilancio della sua persona nell'ambiente napoletano e soprattutto a corte.

Canevari fu senza alcun dubbio protetto e ben accolto presso larga parte della nobiltà napoletana, indipendentemente dagli appoggi romani di cui già si era giovato nella parentesi romana e portoghese, né vanno trascurate le relazioni di benevolenza e amicizia che seppe

intessere con gli stessi architetti che già operavano nella Napoli di quegli anni, in particolar modo con Domenico Antonio Vaccaro, Mario Gioffredo, Niccolò Tagliacozzi Canale, Martino Buonocore e Ferdinando Sanfelice.

Durante una visita al teatro nuovo realizzato da Domenico Antonio Vaccaro lodò le capacità di questi per aver ricavato la platea da uno spazio angusto e ristretto. Secondo quanto riportato dal Signorelli sembra che Canevari alla vista della sala avesse affermato che Vaccaro << aveva fatto nascere il possibile dall'impossibile>>¹⁷.

Alcuni anni più tardi lo ritroviamo nel 1746 con gli architetti Martino Buonocore, Niccolò Tagliacozzi Canale e Ferdinando Sanfelice nella redazione del progetto per l'inferriata esterna della chiesa dello Spirito Santo¹⁸.

Canevari fu chiamato a collaborare allo Spirito Santo su probabile richiesta di Niccolò Tagliacozzi Canale che ricopriva la titolarità di << ingegnere permanente della fabbrica>>¹⁹. Inoltre, essendo il Canale confratello della Augustissima Arciconfraternita della SS.ma Trinità dei Pellegrini⁽²⁰⁾ nei cui elenchi figuravano anche il Gioffredo, coadiutore di Canevari nel progetto del sedile, ed il più controverso Medrano, è molto probabile che l'anziano maestro romano stabilì rapporti anche con i membri della celebre Arciconfraternita.

Un'incisione a stampa che mostra il Sedile di Porto realizzato dal Canevari è contenuta nella *"Raccolta delle più interessanti vedute della città di Napoli e luoghi circonvicini, disegnata da Giuseppe Bracci ed incise da Antonio Cardoni"* ⁽²¹⁾, in cui si evince una costruzione dalla marcata impronta classicista, caratterizzata da tre grandi archi impostati su quattro piloni, rivestiti con doppie colonne, affiancate e ripartite nel numero di quattro per ogni facciata, per un totale di dodici.

Si fa presente che l'uso di colonne o lesene binate era una tipica prerogativa canevariana che ricorre anche in sue altre composizioni come si evince nella facciata della chiesa delle Stimate di San Francesco in Roma, nel portico della Basilica di S. Paolo fuori le mura e nelle macchine da festa realizzate in Portogallo.

Ogni colonna del Sedile terminava con un capitello corinzio fogliato e con ghirlanda alla base. Ciascuna coppia di colonne poggiava su un'unico stilobate e questi ultimi, nel numero di due per lato, sopra una robusta ed ampia base di pianta quadrata, visibilmente elevata rispetto alla quota della strada.

La composizione di facciata culminava in una balaustra poggiante sulla trabeazione, mentre l'intera costruzione risultava sormontata da una cupola leggermente schiacciata e rivestita in rame.

Per avere un'idea della grande imponenza della fabbrica possiamo assumere come unità di riferimento, sia pur approssimato, l'altezza delle figure umane che nella stampa del Bracci si vedono nei pressi della costruzione.

Da tale riferimento si evince che l'altezza calcolata dal piano rialzato fino alla chiave dell'arco era pari a circa 7 uomini, vale a dire circa 12,6 mt, mentre l'altezza dell'intera costruzione dalla quota stradale fino alla balaustra era di circa 15 mt.

Non è difficile scorgere nella trama compositiva del prospetto principale riferimenti agli archi dei Cesari, in particolare quello di Tito che Canevari aveva sicuramente studiato e fatto ridisegnare ai suoi allievi quando fu insegnante presso l'accademia delle Arti portoghese fondata in Roma per volere di Joao V²².

L'impostazione generale dello schema compositivo sembra ricalcare in quest'opera più influenze classiciste che barocche.

Se la composizione di facciata presenta vistosi richiami all'architettura degli archi di trionfo, la scansione di alcuni spartiti verticali, come la caratteristica balaustra di coronamento viene ripresa dall'architettura del tardocinquecento cui riferimento paradigmatico è la loggia del Capitaniato di Vicenza di Andrea Palladio²³.

Se osserviamo con attenzione la pianta del Sedile riportata sulla mappa del duca di Noya si individua un vaso di pianta quadrata al cui interno si evidenzia una sala di forma visibilmente ellittica determinata da due ben distinti cerchi di costruzione. Come fece Canevari a determinare i centri dei due cerchi che diedero luogo all'ellisse?

Il simbolo assunto come riferimento fu la matrice a stella del celebre sigillo di Ermete Trismegisto. Fu tale disegno che dettò la posizione dei centri che diedero luogo ai fuochi dell'ellisse.

La successiva intersezione di tali cerchi con le diagonali del quadrato diede luogo a quattro coppie di punti allineati (A,B,C,D). Le rette AC e CB definiscono l'esatto dimensionamento del cerchio che delimita la prima alzata della gradinata su via Medina. Proseguendo nella identificazione delle tracce si individuano anche le rette che definiscono i punti di stacco dei due corpi allungati posti dietro alla sala delimitata dalle tre arcate.

L'intero edificio, in altri termini, fu dimensionato in pianta in base ad una costruzione geometrica visibilmente ispirata al simbolo degli alchimisti. Inoltre dall'analisi della pianta riportata sulla Mappa del Duca di Noja si evince che la copertura del Sedile doveva essere di forma ellittica.

In un interessante studio sui sistemi ellittici in architettura il Fasolo dimostra come le volte e le cupole ellissoidiche, nonché i sistemi composti da intersezioni di superfici curve nacquero verso la metà del cinquecento a seguito dell'esaurirsi in architettura di tutti i canoni ripresi e derivati dalla tradizione progettuale romana.

Le tipologie basate su sistemi di copertura ellissoidici furono adottate dal Borromini nel progetto dell'oratorio di Propaganda Fide, poi nel progetto del vasto vestibolo e salone di Palazzo Carpegna ed infine nell'oratorio dei Filippini²⁴.

Sempre il Fasolo ci ricorda che l'uso dell'ellisse influenzò successivamente anche le architetture di Guarino Guarini. Opere come la Chiesa di S. Filippo a Casale, la cappella della Sacra Sindone, S.Lorenzo in Torino furono: << il risultato di una composizione fatta di compenetrazioni geometriche nelle quali dapprima sole forme poligonali, prismi, poi forme arrotondate, cilindri di sezione circolare o ellittica, si intersecano fra loro determinando vertici e movimento di pareti che si svolgono poi nelle volte in un analogo intreccio di forme sferidiche ed ellissoidiche>>²⁵.

L'aspetto più interessante riportato nel saggio del Fasolo è che sul finire del XVII secolo questi saperi geometrici furono trasmessi, esercitati e tramandati ad intere generazioni di architetti attraverso la celebre Accademia di San Luca, soprattutto nei corsi tenuti dal professore Domenico Martinelli⁽²⁶⁾; e Canevari, che sin dalla giovane età aveva seguito i corsi della celebre accademia, doveva sicuramente essere in possesso di tali cognizioni.

Note

¹ Francesco Milizia, op.cit. p.331.

² Benedetto Croce, *I seggi di Napoli* in *Nuove curiosità storiche*, Napoli, Ricciardi, 1921, p.50.

³ Pietro Napoli Signorelli, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII (dall'opera inedita di P. N. Signorelli sul regno di Ferdinando IV)* in <<Napoli Nobilissima>> , n.s. Vol II, 1921, p. 13.

⁴ Banco dello Spirito Santo, *Giornale copiapolizze*, 19 agosto 1743, cit. in R. Mormone, *Documenti per la storia dell'architettura napoletana del Settecento*, in *Napoli Nobilissima*, III (1963-64), pag 120. Per una ricostruzione delle diverse attribuzioni dell'opera in questione attribuita prima dal Pane al Gioffredo e poi dal Mormone a Canevari si veda il saggio: Paola Jappelli, *Profilo biografico di Mario Gioffredo*, in B. Gravagnuolo (a cura di) op.cit. p. 124.

⁵ ASBN, Banco di Santo Spirito, Libro Maggiore II semestre del 1743, foglio n. 1644.

⁶ ASBN, Banco di Santo Spirito, *Giornale di Cassa* 26 ottobre 1743, matr. 1438 .

⁷ Benedetto Gravagnuolo, *La sacra origine dell'architettura* in B. Gravagnuolo, R. De Fusco, F. Divenuto, P. Jappelli, C. Robotti, *Mario Gioffredo* (a cura di B. Gravagnuolo), Guida editori, Napoli 2002.

⁸ Francesco Divenuto, *L'attività teorica dell'architetto napoletano*, in B. Gravagnuolo, R. De Fusco, F. Divenuto, P. Jappelli, C. Robotti, *Mario Gioffredo* (a cura di B. Gravagnuolo), *Mario Gioffredo*, Ivi., p. 79

⁹ Eduardo Nappi , *Antiche feste napoletane*, in *Ricerche sul '600 napoletano* , Fondazione Banco di Napoli , anno 2001 .

¹⁰ Nicola della Monica, *Le grandi famiglie di Napoli*, Newton Compton , Roma, 1998

¹¹ Luigi de Lutio di Castelguidone , *I sedili di Napoli* , Morano editore, 1973, pp. 69-70.

¹² Questo testo è riportato sulla lapide ancora ben visibile apposta su un edificio del Risanamento sorto nel punto in cui venne demolito l'antico Seggio. L'iscrizione viene riportata anche sul già citato testo del De Lutio di Castelguidone.

¹³ Franco Mancini, *Feste apparati e spettacoli teatrali*, in Storia di Napoli, vol. VI, pag. 1194.

¹⁴ Gazzetta di Napoli, Avvisi, n.21, 3 maggio del 1740, Biblioteca Nazionale di Napoli, Sez. Nap. Per. 150.

¹⁵ Il ramo napoletano dei Doria prendeva l'appellativo di "Doria d'Angri", famiglia aggregata al Seggio di Porto. Secondo quanto riporta il Della Monica i Doria ricevettero nel 1447 la croce di Cavalieri di Malta e successivamente il collare dell'Ordine del Toson d'Oro nonché quello dell'Insigne Real Ordine di San Gennaro e l'appellativo di "Grandi di Spagna". Marcantonio Doria fu settimo principe d'Angri. Nicola Della Monica, *Le grandi famiglie di Napoli*, op.cit., pp. 169-170.

¹⁶ Sulla figura e l'opera di Martorelli si rinvia alla documentatissima rassegna di scritti e saggi di Franco Strazzullo. Franco Strazzullo, *Settecento Napoletano*, documenti, vol II, Liguori editore, 1984.

¹⁷ Il testo integrale del giudizio espresso da Canevari viene riportato dal Signorelli: "*Dicesi che il romano architetto Antonio Canevari avendo veduto quest'edificio al di fuori non voleva credere che fosse un teatro, e come vi fu entrato, disse che quell'opera sola bastava al credito del Vaccaro, per aver saputo rendere possibile l'impossibile*". Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*, Tomo X, parte II, Napoli presso Vincenzo Orsino, 1813. La notizia riportata dal Signorelli viene poi ripresa dal Mancini e segnalata dal Venditti: F. Mancini, *Due teatri napoletani del XVIII secolo: il Nuovo e il San Carlo*, in << Napoli Nobilissima >> III s. I (1961-62). Venditti, *Note su Antonio Canevari...* op. cit. p. 55.

Il Medrano che fu artefice del progetto del teatro S. Carlo, a differenza di Canevari, dovette andare ben oltre le semplici lodi ed apprezzamenti, assumendo quella pianta come modello tipologico di riferimento per il progetto del teatro S. Carlo. Questa notazione è stata acutamente rilevata dal Capodanno che mette in evidenza come: "*Divenuta Napoli Capitale del regno delle due Sicilie, fu indispensabile fornire la Città di un teatro degno di una corte come quella borbonica. La sua progettazione, stranamente, fu affidata ad un giovane architetto militare, G. A. Medrano, con scarsa pratica edilizia e nessuna di sale di spettacolo. Per sua (e nostra) fortuna fu chiamata a collaborare al progetto e a sovrintendere alla realizzazione Angelo Carasale appaltatore-impresario del Teatro Nuovo. E' evidente, anche ad uno sguardo distratto, la perfetta analogia tra la pianta autografa del Medrano e quella del teatro nuovo del Vaccaro: e la minima differenza di due sole unità nel numero dei palchi (alle Scale, in uno spazio pressochè identico, ne furono sistemati dieci in più) determina, per le accresciute dimensioni, una sensazione di maggiore grossolanità rispetto al modello*". Antonio Capodanno, *Scheda sul teatro Nuovo del Vaccaro*, in AAVV, *Civiltà del Settecento a Napoli 1734-1799*, Centro di, Firenze, 1980, vol.II, p. 369.

¹⁸ ASBN, Banco dello Spirito Santo, Giornale copiapolizze, matr. 1494, 16 settembre 1746, pag.128 : << A D. Ferdinando Follacchi d. 10 e per lui in credito... ut supra e sono per porzione delli 40 che dalli medesimi Governatori furono a lui pagati con polizza di nostro Banco per doverli pagare alli Regi Ingegneri e cioè a : Ferdinando Sanfelice, Antonio Canevari, Martino Buonocore, Nicola Canale, per l'accesso dalli medesimi fatto per servizio di detta Casa dello Spirito Santo e di detti 10 furono rilasciati in beneficio del sopralluogo dal suddetto don Ferdinando Sanfelice >>

cit. in Vincenzo Rizzo, *Ferdinandus Sanfelicius Architectus Neapolitanus*, Luciano Editore, Napoli, 1999, p. 143.

¹⁹ Vincenzo Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato nel settecento napoletano*, in *Settecento Napoletano*, documenti, (Franco Strazzullo a cura di), Liguori, Napoli, p. 133.

²⁰ Ivi, p.131.

²¹ Giuseppe Bracci, *Raccolta delle più interessanti vedute della città di Napoli e luoghi circonvicini, disegnata da Giuseppe Bracci ed incise da Antonio Cardoni*, Napoli

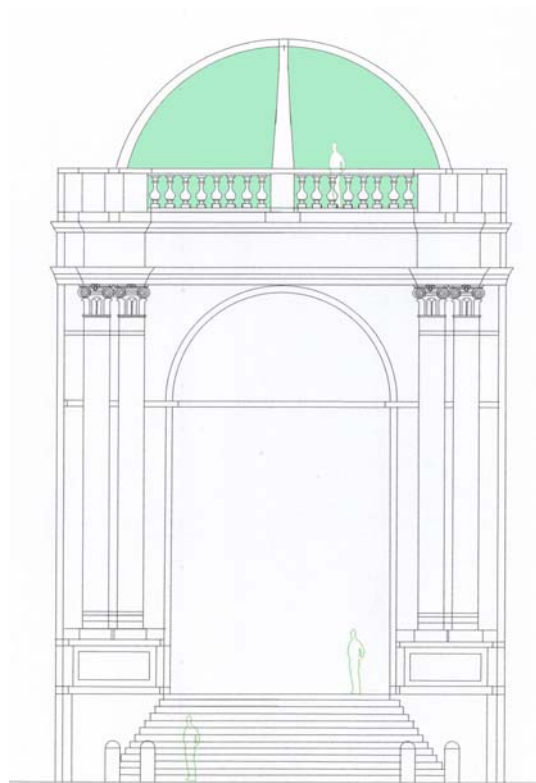
²² L' accademia, secondo quanto riporta Luiz Xavier da Costa nel suo "As belos artes plasticas en Portugal durante o seculo XVIII" fu fondata nel 1720 e sorgeva nel palazzo Cimarra di via Panisperina, ed ebbe vita fino al 1760. In questa accademia furono inviati dal Portogallo numerosi giovani che avevano attitudini per le arti del disegno e si esercitavano sotto la guida dei maestri romani che gli facevano rilevare e ridisegnare i più importanti monumenti dell'Urbe.

²³ Arnaldo Venditti, *La loggia del Capitaniato di Andrea Palladio*, Vicenza : Centro Internazionale di studi di architettura, 1969.

²⁴ Vincenzo Fasolo, *Sistemi ellittici nell' architettura*, in << Architettura e Arti decorative >>, fascicolo VII-Marzo 1931.

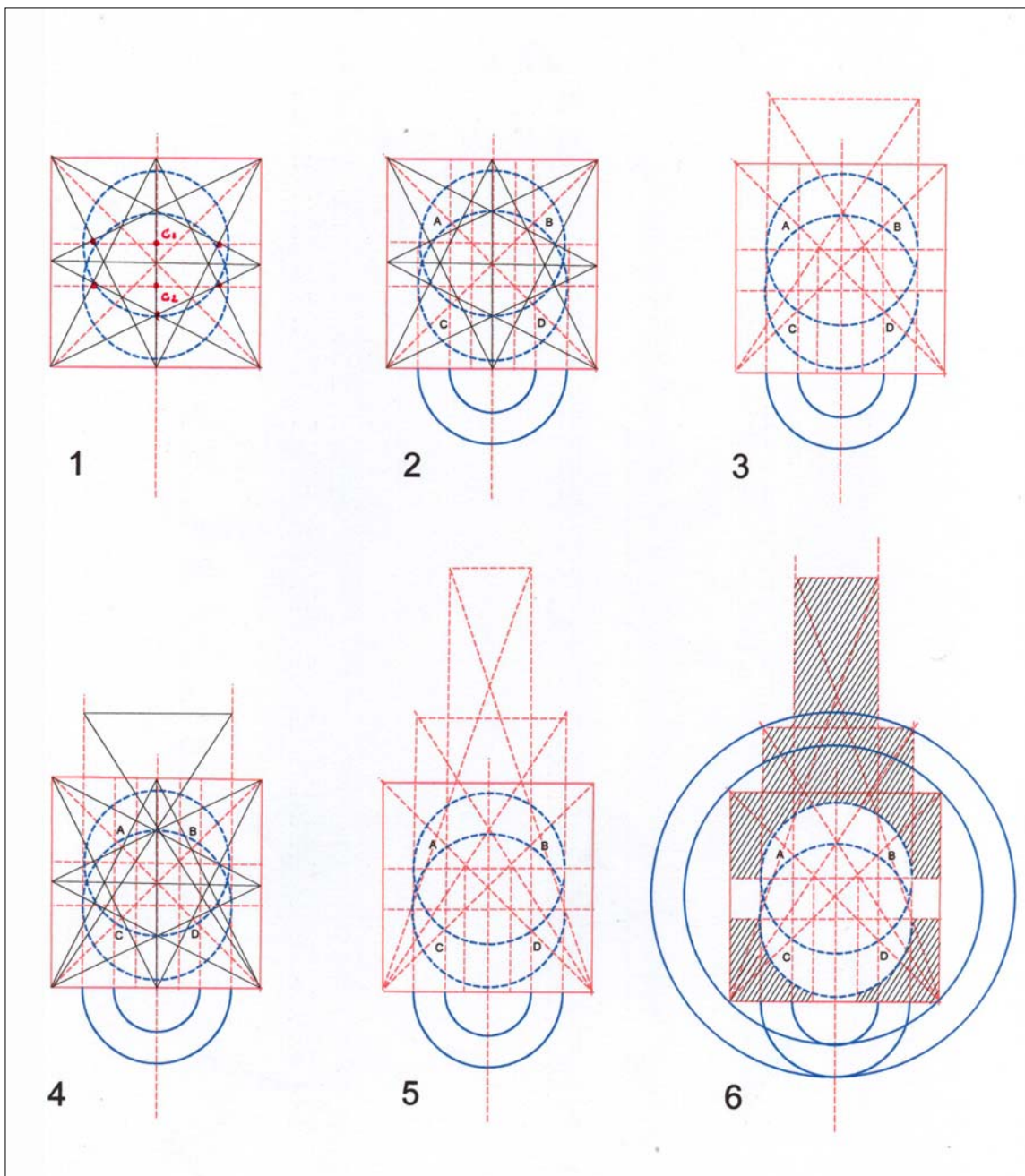
²⁵ *ibidem*

²⁶ *ibidem*



Sedile di Porto alla via Medina

In alto estratto dalla mappa del duca di Noja, a lato restituzione schematica del prospetto principale veduta in prospettiva del Sedile come riportato sulla stampa tratta dalla *"Raccolta delle più interessanti vedute della città di Napoli e luoghi circonvicini, disegnata da Giuseppe Bracci ed incise da Antonio Cardoni"*



Matrice generativa geometrica del nuovo sedile di Porto progettato da Antonio Canevari

Lo schema è stato ricostruito sulla base della pianta riportata sulla mappa del Duca di Noja

Le sei fasi mostrano la successione della costruzione geometrica che venne adottata per il dimensionamento delle parti del Sedgio.

Il progetto delle Reali scuderie di via Calabritto a Chiaia

Nell'archivio di Stato di Napoli è custodito un disegno, a firma di Canevari, denominato "*Pianta Generale del Piano Terreno delle nove stalle da farsi nel Real Sito di Calabritto*"¹. Trattasi di un progetto di ampliamento del palazzo Calabritto che occupa per intero l'insula urbana compresa tra l'attuale Via Calabritto, Piazza del Martiri, già largo S. Maria a Cappella, Via Gaetani e via Domenico Morelli.

L'edificio comprendeva più corpi di fabbrica che, adibiti a luogo di ricovero per i cavalli ad uso del già esistente presidio della cavalleria reale sito nell'attuale via Morelli, formavano due grandi cortili indicati rispettivamente con le lettere "G" e "J", oltre a quello del già preesistente palazzo Calabritto indicato con la lettera "C". L'elaborato fu redatto con molta probabilità dopo il 1736, anno in cui Carlo di Borbone espropriò al duca di Calabritto il palazzo con l'intento di realizzarvi una sede per la cavalleria reale.

In un documento rinvenuto dallo Schipa si riporta che nel 1736 il conte di Santo Stefano fece pressione affinché il tutore del giovanissimo erede dei Tuttavilla duchi di Calabritto, nella persona del comm. Cavanilla, facesse svincolare la proprietà del palazzo Calabritto che era stata tramandata al giovane rampollo in eredità. Ciò avvenne in quanto la corte si mostrò fortemente intenzionata ad acquistare il palazzo, lasciato incompiuto dal padre del giovanissimo erede². La vicenda della cessione alla Real Corte del palazzo Calabritto è documentata con dovizia di particolari in una supplica da me scoperta rivolta a Carlo di Borbone scritta da Pier Marcello Cavaniglia "*Balio et Tutore di Don Francesco Tuttavilla odierno duca di Calabritto*" datata al **4 giugno del 1738**³.

Nella lettera il Cavaniglia fa chiaramente intendere che i Tuttavilla erano fortemente interessati a vendere il sito, anche perché il palazzo, iniziato da Don Vincenzo Tuttavilla era rimasto incompiuto a causa della sopraggiunta morte di questi.

La lettera accenna all'intenzione del re di acquistare il palazzo per destinarlo a Real Cavallerizza ed a sua personale abitazione: "*Et intendendo la Maestà vostra avvalersi della suddetta pianta e palazzo già principiato per farne una scuderia a servizio della sua Real Cavallerizza, e per abitazione della sua Real famiglia, ha deliberato di comprarsi detta pianta e palazzo già principiato ad edificarsi e rimasto imperfetto*"⁴.

Fu effettuata una stima al fine di calcolare un congruo prezzo di vendita, stima che fu eseguita dall'ing. Domenico Antonio Vaccaro "*eletto da parte della corte*" e dall'ingegner Antonio Alinei nominato dai Tuttavilla: "*E piu detti esperti anno apprezzato li marmi bianchi, et altre pietre colorite, sette corree, cancellate di ferro, pezzi d'astrico, tavoloni di piperno, ed altri materiali, che si trovano in detta pianta per doc. duemila, che uniti al prezzo dello stabile, ascende a doc. 34500.4.2, qual apprezzo è stato revisto e approvato dall'Ingegnere Maggiore della detta corte Don Giovanni Antonio Medrano*"⁵.

L'apprezzo per conto della corte fu dunque effettuato dal regio ingegnere Antonio Medrano e poiché il disegno a firma di Canevari non risulta datato possiamo fare solo alcune ipotesi sull'anno in cui venne realizzato.

Si fa presente che la lettera di protesta sull'episodio di Capodimonte scritta da Canevari risale **all'11 maggio del 1738**, e dopo quella data sembra che Canevari fosse stato esonerato da quello e da altri incarichi, almeno fino al 1741, mentre la supplica del Cavanilla, in cui si accenna all'intenzione del re di destinare il palazzo Calabritto a sede di una regia scuderia, è datata al **4 giugno del 1738**.

Da tale documento si evince che nel giugno del 1738 già si sapeva che nel palazzo Calabritto dovesse sorgere una caserma di cavalleria, il cui progetto fu con molta probabilità eseguito o immediatamente prima o forse subito dopo la supplica scritta dal Cavaniglia. Non sappiamo a questo punto se il progetto della caserma firmato da Canevari risalga a prima del dissidio su Capodimonte, ossia a prima dell'11 maggio del 1738 o, invece, a dopo quella data.

Si possono a questo punto avanzare due ipotesi: nella prima il progetto delle scuderie di via Calabritto fu redatto qualche tempo prima del dissidio insorto col Medrano per Capodimonte e rivelerebbe che Canevari effettuò per la corte borbonica anche altri progetti prima della faticosa data dell'11 maggio del 1738. Se invece il progetto fu redatto dopo il 4 giugno del

1738 dimostrerebbe che Canevari continuò a "collaborare" col Medrano anche dopo la vicenda del noto dissidio sul progetto di Capodimonte e, in tale ipotesi, dovette affiancare l'ingegnere direttore siciliano in più di un progetto.

Se dal 1738 fino al 1741 Medrano fu il solo intestatario di incarichi effettuati per la corte, come si spiega e come si colloca temporalmente questo disegno a firma di Canevari ?

La questione da noi posta va molto oltre la vicenda del palazzo Calabritto, giacchè impone di approfondire se dopo l'esonero di Canevari dal progetto di Capodimonte questi continuò a lavorare come "coadiutore" del Medrano. Ma se fosse così significa che Canevari potrebbe aver suggerito a Medrano soluzioni, disegni e progetti relativi ad opere che solitamente vengono attribuite interamente al colonnello siciliano.

E' molto probabile che l'intervento di ampliamento del palazzo di Via Calabritto firmato da Canevari rispondesse alla esigenza di ampliare il già esistente piccolo quartiere della Cavalleria reale sito all'incrocio di Via Morelli e via Gaetani, come si evince dalla lettura dell'elaborato di progetto eseguito dall'architetto romano ove, nell'angolo in alto a destra della tavola, già si denota un piccolo edificio colorato in giallo e indicato come "preesistente", destinato agli "alloggiamenti dei soldati della cavalleria", la cui posizione coincide con quella indicata sulla mappa Carafa redatta nel 1775 ⁶.

Dalla lettura delle iscrizioni riportate sulla mappa si evincono ulteriori elementi di un certo interesse. Innanzitutto la tavola si presenta acquerellata con 4 ben distinte campiture: il *giallo*, il *negro* (grigio), il *rosso* ed il *verde*. Ciascuno di questi quattro colori esprime un significato che viene specificato nella legenda posta nell'angolo superiore della tavola: "*Il colorito di giallo denota la fabbrica*", "*Il colorito di Negro la fabbrica nuova*", "*Il colorito rosso la Chiesa di S. Maria a Cappella*", "*il colorito verde la strada di sopra nella quale è impressa la casa "O", quale si dovrebbe comprare*".

Di queste quattro scritte appare di estremo interesse la seconda. Canevari colora in grigio tutti i muri dei nuovi corpi di fabbrica di progetto, distinguendoli da quelli in bianco relativi al blocco principale del palazzo che rimane invariato. Tra i corpi edilizi colorati in grigio compare anche l'ala del fabbricato che affaccia sull'attuale piazza dei Martiri, nonché quella che delimita il cortile della parte interna, delineate con molta probabilità nell'ambito del progetto della caserma da lui disegnato. Queste ali del palazzo vengono indicate nel disegno come "*fabbrica nuova*" e ciò per distinguerle dall'edificio principale già esistente, posto sulla strada che porta a Chiaia. L'ampliamento del palazzo che si realizzò nel corso del tempo rispecchiò dunque il disegno eseguito da Canevari, difatti nella mappa del De la Lande del 1768, antecedente a quella del Duca di Noja del 1775, il palazzo Calabritto viene riportato con aggiunte conformi ad una parte del disegno della caserma.

Il progetto di Canevari non si limitò al solo disegno delle stalle dal momento che sui lati esterni dei corpi di fabbrica compaiono, indicate con lettera "N", ben 7 gruppi scale di cui 5 costituiti da torrioni esterni che conducevano "*nell'abitazione di sopra*". Questo particolare fa evincere che dovevano esistere anche disegni relativi alle camerate sovrastanti e che quindi l'intervento non fu limitato alla progettazione delle sole scuderie.

L'elevato numero di cavalli (circa 545) cui furono destinate le stalle, con i sovrastanti alloggiamenti per i cavalieri, lascia intuire che l'intenzione iniziale del Sovrano fosse quella di erigere in quel sito un grande quartiere destinato ad ospitare un'intero squadrone di cavalleria.

Gli accessi erano disposti su tutti e quattro i lati della caserma, al fine di consentire una uscita più celere di cavalli e cavalieri e, per tal ragione, l'intervento di Canevari prevedeva anche l'allargamento dell'attuale via Morelli. Altro particolare di un certo interesse è dato dai corpi scala esterni addossati agli angoli di incontro dei bracci delle camerate; tale accorgimento, davvero innovativo per quegli anni, anticipò le moderne scale antincendio come corpi separati e distinti dagli spazi d'uso caratterizzati da una notevole concentrazione di persone e mezzi.

Confrontando il disegno di Canevari con lo stato dei luoghi riportato sulla mappa del duca di Noja, si denota che il progetto dell'architetto romano non fu mai realizzato, giacchè il

palazzo Calabritto, restituito agli antichi proprietari nel 1754 e rivenduto allo stesso prezzo dell'acquisto⁽⁷⁾, risultava al 1775 ancora perfettamente dotato del giardino retrostante.

Non si conoscono le ragioni che portarono all'annullamento del progetto di Canevari anche se è probabile che la sua mancata esecuzione non dipese da ragioni estetiche, ma forse da motivazioni militari a localizzare in altro luogo, più strategicamente idoneo, la nuova caserma della cavalleria.

Note

¹ ASNA, Cart. XII, n.42. Il disegno fu scoperto e pubblicato da Alfredo Buccaro v.: Alfredo Buccaro, *Modelli funzionali della residenza nobiliare napoletana: le fonti catastali* in AAVV, *L'uso dello spazio privato dell'età dell'Illuminismo*, Tomo II (a cura di Giorgio Simoncini) Leo. S. Olschki editore, MCMXCV, pp 460-462.

² Cfr. Michelangelo Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, op.cit. pag.276. Sulla storia del palazzo si veda anche: Colonna di Stigliano, *Palazzo Calabritto*, in <<Napoli Nobilissima>>, vol. 13, pag. 40-41

³ ASNA, Real Camera di S. Chiara, Provvisioni, II serie, b.163, Anno 1738.

⁴ *Ibidem*

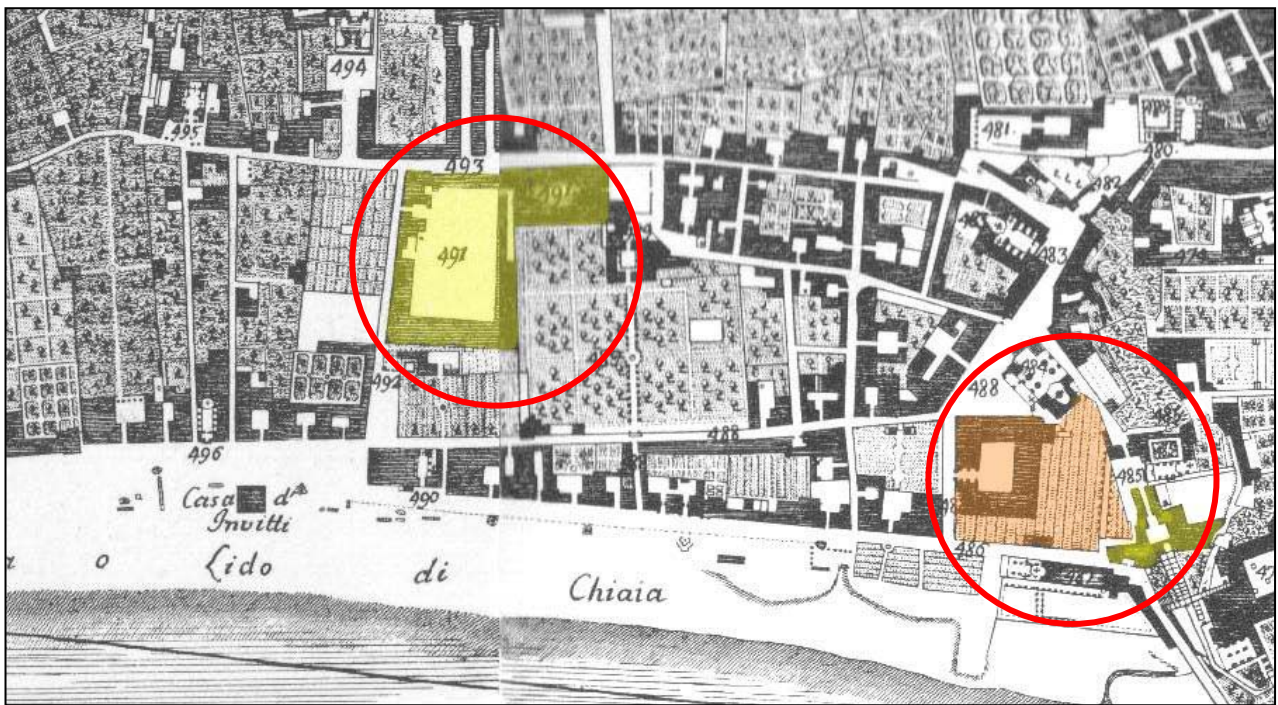
⁵ *Ibidem*

⁶ Dalle note a margine della mappa del duca di Noja del 1775 si denotano al n. 491 due grandi edifici localizzati nel quartiere di S. Pasquale a Chiaia recanti la denominazione di "*Quartiere delle soldatesche regie*", mentre al n. 487, in corrispondenza della "*Chiesa e delle case della Vittoria, servita dai chierici regolari teatini*" "avea sede" un piccolo quartiere per la cavalleria del re".

⁷ Gino Doria, *I palazzi di Napoli*, Guida editori, Napoli, 1992 .



Il Palazzo Calabritto nella pianta del de la Lande (1768) antecedente a quella del Duca di Noja (1775).
Da questa planimetria si denota che la caserma progettata dal Canevari non fu realizzata, tuttavia il palazzo, che originariamente risultava limitato alla sola ala rivolta sulla strada che conduceva a Chiaia, subì un ampliamento (colorato in rosso) che fu realizzato conformemente al progetto della caserma disegnata da Canevari.



Ubicazione delle caserme di Chiaia come riportato sulla mappa del Duca di Noja (1775)

n. 491. Quartiere delle Soldatesche Regie (in giallo)

n.487. Chiesa e case della Vittoria, servita da cherici regolari teatini. Qui appresso vi è un piccolo quartiere per la cavalleria del Re. (in giallo)

La porzione colorata in arancione corrisponde all'area annessa a Palazzo Calabritto ove Canevari progettò le scuderie ad uso del già esistente presidio di cavalleria. Il palazzo subisce un ulteriore ampliamento che comporta la chiusura della corte interna lungo i quattro lati.

Gli interventi sulle chiese di Maddaloni del SS. Corpo di Cristo e dei Cappuccini

L'opera di Canevari a Napoli non si limitò solo ai progetti delle regge ed alla realizzazione del sedile di Porto. La storiografia, basata in modo prevalente sulle scarse notizie riportate dal Milizia e sul pregiudizio di questi circa le mediocri capacità progettuali dell'architetto romano, ha finito per trascurare l'indagine, come ha osservato il Venditti, sull'intero ciclo delle opere realizzate dall'architetto romano.

Gli studi sulla presenza di Canevari a Napoli sono stati ricondotti ai soli progetti delle regge di Portici e Capodimonte, tralasciando di verificare se il maestro romano, durante la lunga parentesi napoletana, culminata nella morte avvenuta nel 1764, avesse progettato e realizzato altre opere oltre a quelle già note.

Questo vuoto di conoscenza è stato colmato dalle preziose ricerche condotte da Giovanna Sarnella su chiese e monumenti della città di Maddaloni, che hanno documentato la presenza di Canevari nella progettazione e direzione dei lavori delle chiese del SS. Corpo di Cristo e dei Cappuccini¹.

Gli studi condotti dalla Sarnella contribuiscono sia a ridefinire il quadro cronologico sulla vita e le opere di Canevari a Napoli, sia a rafforzare la tesi, più volte richiamata in questo nostro studio, secondo cui Canevari non progettò solo le regge ma anche importanti opere per illustri esponenti della nobiltà partenopea.

La chiesa del SS. Corpo di Cristo risale al '500 e fu eretta allo scopo di ospitare l'omonima Congregazione. Si trattava di un impianto di dimensioni più modeste rispetto a quello che si vede oggi. Edificata dall'Università sul terreno donato da Rinaldo Tennerello fu nel 1567 ricostruita più ampia e più lunga².

Intorno al 1735 l'antica chiesa fu completamente demolita e rifatta, come risulta da alcuni documenti dell'Archivio Diocesano di Caserta ritrovati dalla Sarnella.

La studiosa analizzando le strutture murarie della chiesa ha rilevato che gli interventi effettuati nel Settecento non consistettero in restauri parziali bensì in una vera e propria ricostruzione: << *Un'altra riflessione va fatta: il paramento murario appare omogeneo fino all'imposta delle coperture a tetto, senza nessuna traccia di tompagnature di precedenti aperture e quindi la sua realizzazione è in un sol tempo, senza recuperi, per lo meno verso questo paramento, di antecedenti strutture. Questo trova conferme a quanto viene più volte ribadito nelle relazioni annesse alla pratica dell'assenso della Sacra Congregazione dei Riti di Roma, "... incominciò una nuova fabbrica nel pristino sito ma più ampia, e magnifica..." ed ancora nel documento datato 26 marzo 1735 "... che la chiesa antica del SS. Corpo di Cristo sita in detta città, fu demolita per indi formarne un'altra nuova più ampia e magnifica della prima"* >>³.

La dettagliata indagine storico-architettonica e documentale della Sarnella attesta la presenza di Canevari nei lavori di progettazione della fabbrica, con riferimento a disegni relativi agli stucchi ed alla grande volta a botte lunettata, lavori che furono effettuati a partire dal 1 marzo del 1741.

Le fonti ritrovate dalla studiosa fanno riferimento a due documenti redatti dal Notaio Giannettasio Andrea, che attestano di disegni eseguiti da Canevari per gli stucchi e per la volta⁴.

Poiché i disegni di Canevari attengono essenzialmente ad opere di rifinitura interne è molto probabile che l'architetto romano effettuò anche disegni per le altre parti della chiesa. E' questa la tesi più interessante avanzata dalla Sarnella che, sebbene non suffragata ancora da conferme di archivio, ad eccezione degli importanti documenti del notaio Giannettasio, può essere considerata valida ed estremamente interessante per le ragioni che argomenteremo alla fine del capitolo.

Il nucleo più interessante del saggio della Sarnella riguarda i committenti del Canevari a Maddaloni e notizie relative anche ad una partecipazione di Canevari all'altra chiesa dei Cappuccini: << *Ripresi i lavori e completate le opere strutturali si dava inizio alla veste decorativa con l'appalto del 1 marzo 1741 al maestro stuccatore Michele Santullo di*

Napoli che realizzava in otto mesi lo stucco dell'intera crociera e della cupola, su disegno e direzione dei lavori dell'arch. Romano Antonio Canevari.

Seguiva l'anno successivo il completamento degli stucchi della navata, realizzando in primo luogo la grande volta a botte lunettata ad "incannucciata" e di poi il suo rivestimento ad intonaco nell'intradosso sempre secondo il disegno di Canevari. Il Piscitelli nel 1885 gli attribuisce l'architettura della nuova chiesa dei Cappuccini intitolata a San Filippo, poi Immacolata, oggi dei Missionari O.M.I: mentre il Nappi, in un suo saggio in pubblicazione chiarisce, attraverso la lettura di documenti inediti la sua effettiva partecipazione.

La presenza di Canevari a Maddaloni, nella chiesa dei Cappuccini, voluta dalla famiglia Carafa e nella chiesa intitolata al SS. Corpo di Cristo, ci fa supporre la volontà del duca Marzio Carafa di appoggiare l'operato degli Economi nel volere una nuova e magnifica chiesa, indirizzando l'architetto Canevari alla progettazione di quanto doveva ancora farsi. In quel tempo era duca Domenico Marzio IV, uomo di grande cultura letteraria, che aveva sposato la principessa Anna Sciarra Colonna, patrizia romana, per cui non è da escludere la interferenza della Duchessa nella scelta dell'architetto romano che in quegli anni era a Napoli impegnato sia per la costruzione del palazzo Reale di Capodimonte che della Reggia di Portici.

Che il Canevari abbia sostenuto un impegno più ampio di quel che appare dalle documentazioni di archivio è possibile. L'architetto romano potrebbe aver progettato l'intervento settecentesco del SS. Corpo di Cristo forse prima del 1735, anno in cui viene chiesto alla Sacra Congregazione dei Riti a Roma il permesso di alienare alcune proprietà della Chiesa, per portare a termine l'annosa vicenda costruttiva.”⁵.

Le opere in stucco della facciata furono ultimate nel 1750 e negli anni successivi si provvide al completamento della chiesa con la costruzione del coro e della sagrestia realizzati dai Mazzarella e Grauso nel 1756. Nel 1762 fu avviato l'appalto per la realizzazione dell'altare maggiore che fu progettato da Luigi Vanvitelli, operando una sintesi compositiva di soluzioni già elaborate in altre chiese fra cui l'altare del Duomo di Siracusa, quello della Cappella Palatina di Caserta e quelli relativi alle chiese di S. Marcellino e Festo e dei padri della Missione di Napoli⁶.

Le ultime opere di completamento della chiesa furono realizzate nel 1780 e consistettero nella realizzazione dell'adiacente edificio della Congrega, nonché del campanile, opere che furono realizzate dal regio tavolario Orazio Salerno⁷. La chiesa si sviluppa secondo un impianto a croce latina, con navata unica, transetto e coro. Ai lati dell'aula si aprono sei cappelle disposte in numero di tre per lato a similitudine dell'impianto planimetrico della chiesa di Sant'Eustachio in Roma.

Elementi caratterizzanti la navata sono due balconi in legno dorato, finemente intarsiati, che recano due grandi organi a canne di eguali fattezze, disposti l'uno di fronte all'altro sui due fianchi della navata in prossimità del transetto. Trattasi di una soluzione insolita ed originale se si considera che gli organi venivano generalmente disposti su un soppalco o ripiano posto in corrispondenza dell'ingresso principale. La posizione dei due organi, posti su balconi aggettanti, e la ricchezza delle dorature degli intarsi, rompe la monotonia delle due facciate laterali dell'aula. La sobrietà degli stucchi, tinteggiati con toni di bianco alternati all'azzurro chiaro, viene contrastata dalla varietà e ricchezza dei marmi dell'altare, dai legni scuri del coro, dalle vetrate policrome e dalle dorature degli intarsi lignei dei balconi ove sono alloggiati gli organi.

Del progetto per la chiesa del SS. Corpo di Cristo resta ignoto il nome dell'architetto che disegnò la facciata anche se, dai documenti riportati dalla Sarnella, risulta che il mastro stuccatore Santullo realizzò nel 1750 gli stucchi per la facciata, conformemente a due disegni custoditi dagli Economi della Congregazione.

Il fronte principale della chiesa si sviluppa su due registri con una ripartizione verticale scandita da quattro paraste culminanti in capitelli compositi. Le paraste racchiudono ai lati due nicchie ed al centro un ampio portale ben proporzionato con l'insieme, ma che presenta

un'anomala conclusione caratterizzata da due timpani spezzati che, come osserva la Sarnella: << lasciano molto spazio al centro >>.

Questo spazio, eccessivamente dilatato sopra il portale principale della chiesa, si giustifica, secondo la studiosa, con la necessità di allocarvi un grande stemma marmoreo, forse quello della città.

Il secondo registro di altezza inferiore al primo è scandito anch'esso da quattro paraste poggianti su stilobati che proseguono quelle sottostanti.

Al centro del secondo registro è ubicata una finestra con vetrata rettangolare racchiusa dentro una cornice di forma cilindrica che fuoriesce leggermente rispetto al profilo della facciata, conferendo all'insieme un elaborato movimento plastico. La composizione di facciata culmina con una cornice di coronamento posta sopra alla trabeazione e presenta, in corrispondenza della parte centrale della facciata, un ampio timpano arcuato sulle cui estremità sono disposti in sovrapposizione due timpani spezzati che si richiamano a quelli che sormontano il portale di ingresso.

Sulla sommità della facciata, a ridosso del grande timpano di coronamento, è allocata una mostra con lati ricurvi parabolici, coronata da un archetto che spezza la linea orizzontale di chiusura.

E' nostro convincimento, anche alla luce delle opere portoghesi descritte in questo saggio, che l'autore del disegno per la facciata della chiesa del Corpo di Cristo fu Antonio Canevari difatti osservando con attenzione i caratteri compositivi e stilistici si riconoscono stilemi che ricorrono in altre opere dell'architetto romano, in particolar modo quelle relative alle realizzazioni meno note della parentesi portoghese.

Il primo registro della facciata ricalca il prospetto principale della Igreja Patriarcale di Tojal mentre per quanto concerne la composizione della parte centrale del secondo registro, vale a dire la finestra sormontata dal grande timpano ricurvo, si ravvisa una forte somiglianza con la chiesa annessa al Palacio Correio Mor a Loures.

Ulteriori elementi che ci riportano a Canevari si riscontrano nell'uso delle paraste sovrapposte a false paraste, analogamente a quanto realizzò sulla facciata della chiesa patriarcale di Tojal, e nel disegno delle due nicchie laterali sormontate da piccoli timpani ricurvi che costituiscono un ulteriore elemento di dettaglio molto ricorrente nelle architetture di Canevari.

Infine l'elemento architettonico più consimile ad opere già realizzate da Canevari in Portogallo è la grande mostra che si erge sul grande timpano ricurvo, opera che ricalca in tutta la sua interezza la sagoma della Chafariz dos Arcos, ossia il disegno di una fontana pubblica che il maestro romano aveva realizzato a Tojal in prossimità dell'acquedotto. Nel prospetto laterale della chiesa si riconoscono alcuni elementi decorativi e stilistici che ricorrono in altre opere di Canevari, come gli acroteri a guisa di fiaccole, già presenti sulla torre dell'orologio di Lisbona.

L'intera scansione della trabeazione, sorretta da capitelli, presenta caratteristiche del tutto simili, se non pressochè identiche, a quelle che ricorrono sulla facciata della chiesa dell'Ospedale di S. Gallicano in Trastevere, ivi compreso il caratteristico fregio a triglifi continui.

La presenza nella chiesa di Maddaloni degli stessi fregi che si riscontrano sulla facciata della chiesa di S. Gallicano, opera generalmente attribuita al Raguzzini, getta quanto meno un'ombra di dubbio su tale esclusiva attribuzione.

Da tali raffronti si evince che l'ipotesi sostenuta dalla Sarnella, secondo cui Canevari progettò anche altre parti della chiesa, è con molta probabilità attendibile, aspetto che confermerebbe anche l'ipotesi secondo cui il maestro romano operò a Napoli almeno sin dal 1736.

Note

¹ Giovanna Sarnella, *La chiesa del SS. Corpo di Cristo di Maddaloni dalla fine del Cinquecento a tutto il Settecento*. In <<Rivista Storica del Sannio / Saggi e ricerche>> n. I- 2000.

² Ivi, pag. 69.

³ Ivi, pag. 73.

⁴ ASC , Notaio Giannettasio , vol. 9322, fol.55 r.; A.S.C., Notaio Giannettasio, vol,. 9323, fol. 171 r. in Giovanna Sarnella, Appendice Documentaria in *La chiesa del SS Corpo di Cristo...* ibidem, pp.79-82

⁵ Ivi, pp.74-75; Francesco Piscitelli, *Dissertazioni per illustrare alcuni punti della storia di Maddaloni* , Maddaloni 1885, pag 58

⁶ Ivi, pag. 77.

⁷ Giovanna Sarnella, *Le vicende costruttive della chiesa del SS. Corpo di Cristo in Maddaloni* in <<Rassegna ANIAI>>. Pubblicazione trimestrale dell'Associazione ingegneri e architetti della Campania, n. 4- 1998, pp.19-22 .



Facciata laterale della chiesa del SS. Corpo di Cristo in Maddaloni- Caserta



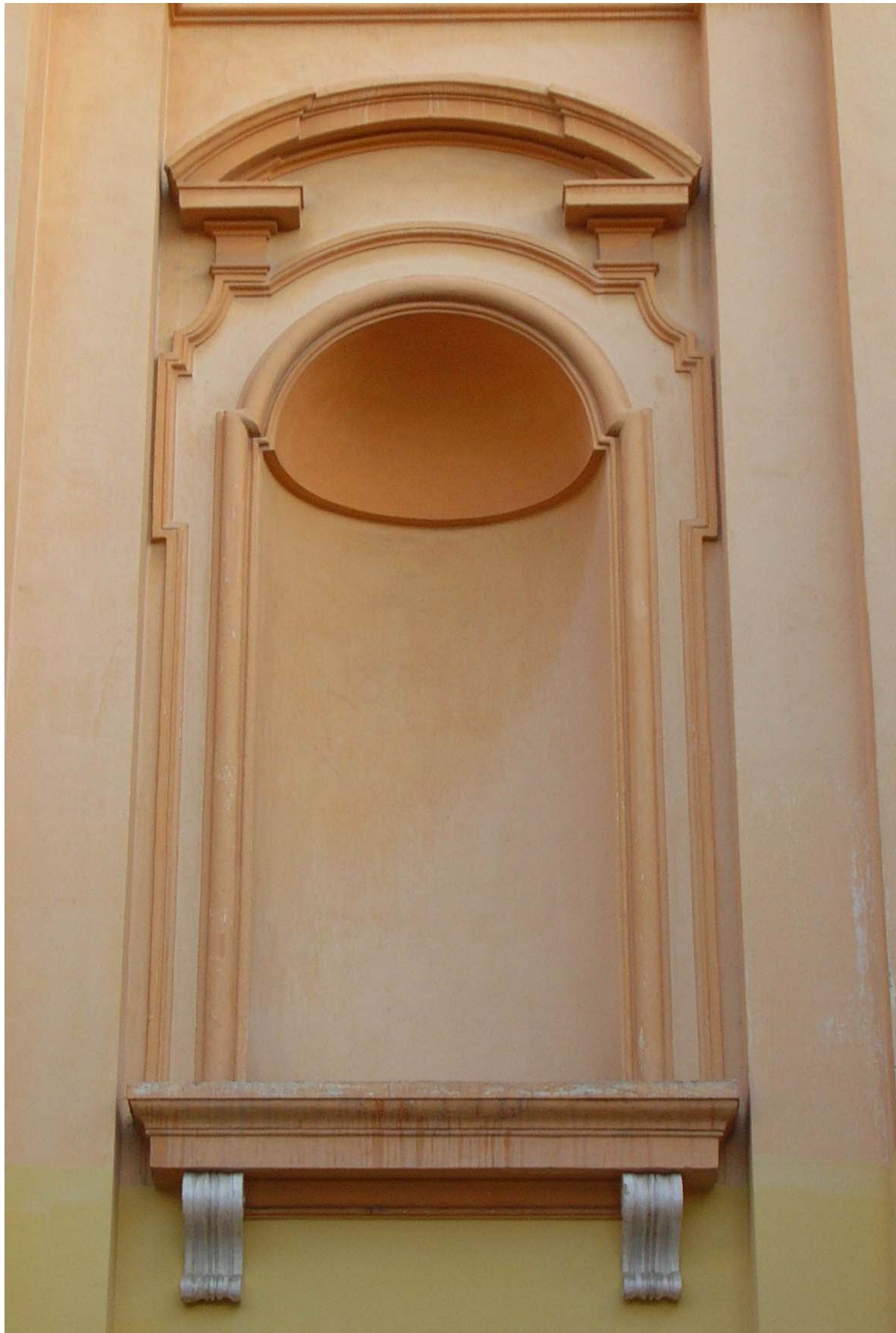
Interno della chiesa del SS. Corpo di Cristo in Maddaloni-Caserta: prospettiva verso l'altare



Cupola e lanterna della chiesa del SS. Corpo di Cristo in Maddaloni-Caserta



Facciata della chiesa del SS. Corpo di Cristo in Maddaloni-CE



Particolare di una nicchia della facciata principale della chiesa del SS. Corpo di Cristo in Maddaloni-Caserta

Il progetto della reggia di Portici

Osservazioni sui disegni del Canevari

In questo capitolo, più che riproporre la storia della reggia di Portici dalla sua fondazione ad oggi, argomento per il quale sono stati pubblicati innumerevoli saggi e ricerche, ci proponiamo di esaminare l'analisi compositivo-architettonica del manufatto con riferimento ai disegni del Canevari e di affettuare alcuni approfondimenti su aspetti ancora poco chiari delle vicende costruttive connesse alla realizzazione del palazzo e degli annessi parchi e giardini¹.

I disegni che ci sono pervenuti sul palazzo reale di Portici non contemplano tutti gli elaborati di progetto. Di essi esistono presso l'Archivio di Stato di Napoli dettagliate planimetrie dell'intero complesso non firmate, che presentano in allegato ricche legende in cui si definiscono in dettaglio tutte le destinazioni funzionali degli ambienti interni al palazzo². Esistono due soli prospetti relativi all'ala che guarda sul mare a firma di Canevari che presentano caratteri architettonici molto più semplificati di quanto invece si andò a realizzare³.

Non si hanno invece i disegni dei prospetti medesimi con le modifiche apportate sia per la facciata sul lato mare che sulla strada. Un prospetto relativo alla facciata sul lato mare, che documenta le modifiche apportate alla iniziale soluzione di Canevari, corrisponde ad una veduta eseguita dall'Anito, attualmente custodita presso la Società Napoletana di Storia Patria⁴.

Tre ulteriori planimetrie a firma di Canevari, sempre custodite presso l'Archivio di Stato, si riferiscono ai tre piani della sola ala del palazzo sul lato mare. Si tratta delle piante del piano terra, del piano nobile e del secondo piano, la cui datazione risale con molta probabilità allo stesso periodo di elaborazione dei due prospetti⁵.

Non si hanno invece i disegni dei prospetti relativi ai due ponti che scavalcano la strada, né ci sono pervenuti i prospetti delle logge e dell'emiciclo, tantomeno sezioni longitudinali dell'intero complesso che si sviluppa su tre livelli di quota. E' indubbio che tali disegni dovevano necessariamente esistere, altrimenti non si comprende come il palazzo si sia potuto edificare. Si fa osservare che nel corredo di disegni presentati al Concorso Clementino del 1703, Canevari disegnò in quella circostanza anche una sezione longitudinale dell'intero palazzo pontificio, la qual cosa ci lascia supporre che anche a Portici dovette procedere alla redazione di una o più sezioni del palazzo, ma tali presumibili disegni non sono stati mai trovati. Ulteriori domande sorgono poi di fronte all'assenza di esecutivi di progetto cantierabili o quanto meno relativi ad opere di dettaglio che furono sicuramente effettuati (cartoni e disegni preparatori per gli stucchi e gli affreschi, disegni di particolari relativi ad opere di dettaglio come lo scalone o le nicchie, ecc...).

Mi sembra alquanto improbabile che si sia dato corso alla realizzazione dello scalone a doppia rampa del palazzo, in assenza di un dettagliato esecutivo di progetto, tuttavia non vi è traccia di tali disegni.

Del palazzo reale di Portici esiste invece un' ampia gamma di planimetrie. Difatti oltre a quelle custodite presso l'Archivio di Stato di Napoli, ve ne sono altre due che sono attualmente conservate nel palazzo reale di Caserta e che sono state pubblicate dall'Alisio e dal De Seta⁶.

Faccio osservare che in tutte queste planimetrie, ivi comprese quelle relative ai tre piani del blocco sul lato mare a firma di Canevari, lo scalone d'onore che fu effettivamente realizzato appare visibilmente diverso da quello disegnato nelle suddette piante, presentando due rampe che si dipartono da un pianerottolo comune, con quella a sinistra diretta verso la sala delle guardie e quella a destra diretta verso gli appartamenti della regina. Chi progettò e dove sono finiti i disegni di questa modifica apportata al disegno dello scalone?

Ripercorrendo l'intera produzione dell'architetto stupisce rilevare come la qualità tecnico-grafica dei disegni romani (Concorso Clementino e Bosco Parrasio) sia molto più curata rispetto agli scarni disegni eseguiti per la reggia porticese. Più in generale giova osservare che di molti suoi progetti non si hanno i relativi disegni e, ad eccezione di quei pochi da lui firmati per il palazzo reale di Portici, per il Concorso Clementino del 1703 e per il Bosco Parrasio dell'Arcadia, non sono mai stati ritrovati elaborati relativi alle altre opere di cui è nota la sua paternità. Per tali ragioni risulta difficile esprimere una valutazione obbiettiva sul suo modo di disegnare. Eppure nel vedere concretamente le sue realizzazioni (chiese, giardini e palazzi) se ne ricava l'idea che fosse un buon disegnatore, dotato anche di buona tecnica grafica, sia nel disegno geometrico che in quello ornato (stucchi e decorazioni).

Se per architetti del calibro di Vanvitelli e Juvarra gli archivi sembrano traboccare di disegni, per Canevari si è in presenza di una evidente penuria documentale, alquanto sospetta, come se si fosse trattato di un architetto "invisibile", e tale penuria di disegni non attiene solo alle opere napoletane ma anche a quelle romane e portoghesi.

Il primo architetto che ufficialmente operò a Portici fu dunque il siciliano Giovanni Antonio Medrano, la cui attività coprì un arco di tempo che va dal 1738 fino al 1742, anno in cui fu definitivamente esonerato da tutti gli incarichi di corte a seguito della nota vicenda dello scandalo dei "ladri di stato", che lo vide coinvolto assieme al costruttore Angelo Carasale. Durante i cinque anni in cui fu impegnato nel cantiere di Portici gli vengono attribuiti, sulla base dei dispacci reali custoditi nell'Archivio di Stato di Napoli, disegni per il parterre ed il grillage della villa Palena, lavori di sistemazione nella villa omonima, la redazione del progetto della cappella di corte che non fu realizzata, la realizzazione del teatrino di corte, poi trasformato dal Canevari in Cappella Reale e, forse, il primo ponte di collegamento tra le preesistenti ville di Palena e di Caramanico, anche se non esistono disegni che lo confermano, ad eccezione del dispaccio reale con il quale si dava mandato di realizzare quel collegamento ⁷.

Ad eccezione dei disegni per la cappella reale, che risultano firmati dall'ingegnere siciliano, non si hanno tutti i disegni che comprovano quanto riportato nei dispacci e nella corrispondenza recante gli ordini del sovrano.

Non si sa, ad esempio, se fu effettivamente Medrano a disegnare il grillage del giardino di villa Palena, argomento che ha visto storici e studiosi elaborare pareri anche contrapposti.

Secondo la ricostruzione di Stefano Mazzoleni l'autore del progetto per il giardino di Palena, che prevedeva secondo le indicazioni del Sovrano la realizzazione di un "parterre alla Francese", fu Antonio Medrano e non Francesco Geri come ritengono il Santoro e l'Alisio. L'ipotesi che l'autore dei giardini fosse stato il capogiardiniere Francesco Geri viene sostenuta dal Santoro nel saggio sulla reggia di Portici, contenuto nel libro di Pane sulle ville vesuviane del '700. Nel testo in questione il Santoro, alla luce del ritrovamento del volume di disegni del giardino, oggi orto botanico, e di altre parti del parco superiore ed inferiore della reggia a firma del Geri, attribuisce a questi la paternità di tutti i progetti dei giardini della reggia. A questa interpretazione il Mazzoleni contrappone l'esistenza di una fitta corrispondenza che la corte aveva intrattenuto col Medrano in riferimento ai disegni per il giardino, e dimostra che gli elaborati contenuti nel famoso volume del Geri corrispondono a rilievi degli stati di fatto risalenti all'epoca di Ferdinando IV, quindi successivi alla elaborazione del progetto del parterre e del Grillage per la villa Palena ⁸.

Pur condividendo le considerazioni avanzate da Stefano Mazzoleni, che pone in dubbio l'attribuzione al Geri del disegno del grillage, non siamo del tutto convinti che i bellissimi disegni non firmati conservati all'Archivio di Stato siano stati opera del Medrano e ciò per l'evidente difformità grafica che contraddistingue l'esecuzione di detti disegni, rispetto ad altri elaborati di cui è certa la sua paternità.

I disegni del parterre con grillage della villa Palena, custoditi nell'Archivio di Stato⁽⁹⁾, presentano linee e coloriture ad acquerello dai toni assai delicati, di incomparabile

bellezza e fattura, e se li confrontiamo con il progetto acquerellato per una caserma di cavalleria firmato dal Medrano e datato al 1740, sembrano eseguiti da altre mani.¹⁰ Il progetto della caserma, rispetto ai tenui e delicati colori del disegno del parterre, appare visibilmente disegnato con un tratto grave e con colori dai toni scuri e marcati.

Da tali raffronti appare evidente che la esistenza di documenti epistolari che attestano dell'incarico affidato al Medrano o di lettere che confermano la consegna di disegni da lui eseguiti non certifica che egli ne fosse l'autore.

Potrebbe darsi che il colonnello siciliano fu aiutato o che abbia forse delegato ad altri architetti l'elaborazione dei disegni, pur essendo egli il titolare ufficiale degli incarichi. Nessuno ha finora prestato attenzione a tale eventuale possibilità.

Il dubbio che aleggia intorno agli autori dei progetti di giardini si estende anche a tutte le altre parti del parco superiore ed inferiore.

Se non fu Geri a progettare e ad ideare i molti disegni di giardini e parterre della reggia, chi ne fu l'artefice?

Si fa osservare che se Medrano ricoprì l'incarico di Portici per soli 4 anni, ossia dal 1738 al 1741.-42, appare alquanto dubbia, oltre che improbabile, l'ipotesi che egli possa aver realizzato e sistemato compiutamente tutti i progetti degli interventi sui giardini e dei parchi che si vedono nella mappa del Duca di Noja, e ancor più nei disegni del Geri, riferibili a stati di fatto relativi all'epoca di Ferdinando IV.

Il secondo e principale artefice della reggia fu Antonio Canevari che subentrò al Medrano nel 1741 e che operò da quella data fino all'anno della sua morte avvenuta nel 1764¹¹.

La presenza di Vanvitelli nel cantiere di Portici è invece acclarata a partire dal 1752 quando, a seguito delle prolungate assenze di Canevari dal cantiere, a causa del suo pessimo stato di salute, il re lo richiese per mettere in buon ordine le fabbriche di Portici¹². Ma sull'entità dei lavori eseguiti dal grande artefice della reggia di Caserta non si hanno notizie precise, ad eccezione di alcune sue lettere risalenti al 1756 che attestano di suoi lavori per il livellamento del parco. Sappiamo inoltre, sulla base degli studi compiuti dal De Seta, che Vanvitelli fu l'autore del progetto del giardino posto alla sommità del parco superiore di Portici¹³. Solo negli ultimi quattro anni di vita del Canevari, vale a dire dal 1760 fino al 1764, è accertata una maggiore presenza di Vanvitelli sul cantiere di Portici, ma è certo che dal 1741 fino al 1752 Canevari fu il solo architetto che operò come primo titolare nel progetto e nella direzione delle fabbriche di Portici.

Pertanto, considerando che dal 1741 fino al 1752 trascorsero all'incirca 11 anni, è piuttosto improbabile che il Nostro avesse lavorato in questo non breve lasso di tempo solo per disegnare il blocco edilizio sul lato mare. Allo stato delle attuali conoscenze archivistiche sembra che Canevari abbia realizzato solo questa parte del palazzo e nulla più. Difatti il giardino Palena viene attribuito al Medrano o al Geri, il progetto del bosco inferiore e superiore viene spartito nelle diverse attribuzioni fra Medrano, Geri, Vanvitelli e Fuga, per non parlare degli interventi sulle costruzioni presenti nel parco: casa del guardiacaccia, romitorio, porta detta "del Cruvella", serraglio di belve feroci, fagianeria, chioschi e peschiere; sono tutte opere su cui aleggia l'incertezza su chi furono i progettisti.

Controversa appare anche la progettazione di ben tre soluzioni non firmate dei giardini sul lato mare, posti ai lati delle caserme delle guardie svizzere e guardie italiane, di cui non si conosce l'autore¹⁴.

L'Alisio con riferimento a questi disegni osserva che *"Nelle numerose soluzioni proposte per i piccoli giardini autonomi fiancheggianti le terrazze - che forse non furono mai eseguiti - erano inoltre previsti estesi viali con al centro fontane dal basso parapetto sinuoso (e ciò sempre allo scopo di non interrompere la visuale) delimitato da basse "Broderies" di bosso o da vasi con piccoli alberi."*¹⁵.

Poiché i disegni in questione furono prodotti per sistemare gli spazi ai lati delle due caserme della guardia reale, furono redatti sicuramente dopo il disegno dell'emiciclo,

progetti che furono dunque elaborati nell'epoca in cui Canevari era primo titolare dell'incarico di Portici.

Si fa notare che questi interventi potrebbero essere stati progettati proprio dal Canevari in quanto tutti gli elementi, ben evidenziati dall'Alisio, quali aiuole di bosso, fontane sinuose dal basso parapetto e vasi con piccoli alberi, si ritrovano nei giardini portoghesi realizzati dal maestro romano.

Anche nel caso del parco è nostro convincimento che il principale artefice dei disegni geometrici e dei tracciati dei giardini che si vedono sulla mappa del duca di Noja fu con molta probabilità Antonio Canevari, che aveva, fra l'altro, come abbiamo dimostrato in questo libro, una certa esperienza nella progettazione di parchi e giardini, avendo disegnato e realizzato il *bosco Parrasio al Gianicolo*, il giardino del *palacio Correio Mor a Loures*, il parco annesso alla residenza del patriarca lusitano di Sant'Antao do Tojal, il giardino del poco noto *palacio da Mitra* di Lisbona- Marvila.

La storiografia sulla reggia di Portici, ha finito così per escludere che i disegni dei giardini, dei viali, dei chioschi, delle peschiere e delle fontane dei parchi di Portici potessero essere stati disegnati o suggeriti, sia pure in parte, dal Canevari, come se questi non avesse mai progettato un giardino in tutta la sua carriera di architetto. Avendo egli ricoperto l'incarico dal 1741 fino al 1764, sembra alquanto strano che, nonostante le sue non eccellenti condizioni di salute, si fosse completamente disinteressato di curare o seguire la progettazione dei giardini.

Ritornando al problema della genesi formale del progetto del palazzo va rilevato che nel 1740 risulta documentato che il re chiese espressamente al Medrano di collegare il preesistente casino dei Caramanica al resto del palazzo.

Sulla base di questa importante fonte di archivio sembra che il progetto del nuovo palazzo fosse stato abbozzato dal Medrano e poi proseguito dal Canevari.

Se è vero che nel 1740 il re diede mandato al Medrano di progettare il collegamento tra il palazzo di Palena con il Casino di Caramanica non sappiamo con certezza se l'idea di collegare le due ville mediante un ponte di attraversamento a cavalcavia sulla strada fu suggerita al re dal Medrano stesso, nè abbiamo riscontri che questi seppe adempiere appieno a tale richiesta. L'esistenza del dispaccio che reca l'ordine del re non costituisce di per sé una prova sufficiente ad affermare che l'ideatore del collegamento fra il palazzo Palena e quello Caramanica fu Medrano, almeno fino a quando non si ritroveranno disegni del ponte coperto eventualmente da lui firmati.

L'indicazione del re va assunta sicuramente come sua intenzione di creare quel collegamento anche se resta il dubbio su chi fornì al sovrano l'idea.

Dall'analisi condotta sulle generatrici geometriche dell'intero impianto, comprensivo cioè dei dimensionamenti del cortile, dei quattro corpi di fabbrica, delle logge e della doppia rampa sul lato mare, si evince che il palazzo dei D'Aquino di Caramanico, con il bellissimo giardino a guisa di croce, fu assunto quale fulcro direttore di tutte le linee di costruzione dei corpi di fabbrica del nuovo palazzo, logge ed emiciclo compresi, e persino per il disegno dei tracciati dei viali del parco superiore, quindi ben oltre il semplice attacco fra le due ville preesistenti.¹⁶ In altri termini i prolungamenti di tutti i lati del preesistente palazzo dei Caramanico dettarono i dimensionamenti di tutti i nuovi corpi di fabbrica, vale a dire l'ala a monte, quella sul lato mare e le due ali laterali a cavalcavia sulla strada, l'emiciclo con le rampe e persino lunghezza e larghezza delle due terrazze simmetriche che sormontavano gli alloggiamenti delle guardie svizzere e delle guardie italiane.

Ora, se le parti del complesso, sicuramente attribuite al Canevari, continuarono ad essere disegnate assumendo come fulcro di riferimento il palazzo Caramanico, significa che fu Canevari e non Medrano a definire l'assetto geometrico dell'intero impianto, soddisfacendo appieno la richiesta del Sovrano. Inoltre giova osservare che l'idea di

connettere edifici anche distanti fra loro mediante la realizzazione di ponti di collegamento era già stata sperimentata da Canevari nel progetto presentato al famoso Concorso Clementino del 1703, aspetto acutamente rilevato da H. Hager, ove realizzò gli attacchi dei due corpi laterali a C al palazzo pontificio principale mediante portali di collegamento con archi¹⁷. Sovrapponendo la pianta del palazzo reale sulla mappa Borrador del Real Sitio⁽¹⁸⁾ possiamo osservare che persino il modulo di base della facciata sul lato mare, progettata dal Canevari, venne staccato per costruzione geometrica, mediante il prolungamento di un lato della preesistente villa Palena (v. figura). Ciò dimostra, se la geometria non è un'opinione, che alla definizione del disegno dei nuovi corpi di fabbrica, concorsero oltre al palazzo Caramanico anche i profili della preesistente villa Palena che si vedono sulla mappa del sito, antecedente alla costruzione del nuovo palazzo. Antonio Canevari ebbe pertanto molta cura nell'assumere entrambe le ville preesistenti, con i rispettivi giardini, come riferimenti iniziali per il disegno dell'intera pianta del palazzo.

Canevari possedeva una profonda conoscenza della prospettiva e della geometria che gli proveniva dalla sua formazione romana, nei corsi che aveva seguito presso l'Accademia di San Luca, capacità che seppe mettere a frutto già nel progetto del bosco Parrasio dell'Arcadia.

Nel secondo capitolo di questo nostro lavoro abbiamo già rilevato come la caratteristica fondamentale della geometria descrittiva e proiettiva, sia quella di far derivare le figure geometriche da fulcri di partenza che possono essere altre figure geometriche o punti. Questo ramo della geometria, studiato da Girard Desargues e Blaise Pascal, consentiva di disegnare i dimensionamenti di una figura geometrica partendo da un'altra figura o punti di questa assunti come origine. E' facile immaginare quale fosse l'esito di tali cognizioni quando venivano traslate nel campo concreto della progettazione architettonica. Nella geometria proiettiva, come ha rilevato il Kline, le lunghezze delle dimensioni delle figure vengono ottenute come intersezione di rette, vale a dire per costruzione, e non mediante moduli aritmetico-dimensionali prefissati, ed è quanto Canevari fece per determinare la lunghezza e la larghezza dei corpi di fabbrica del palazzo di Portici, poi ripartiti al loro interno in sotto-moduli per determinare l'alternanza delle aperture dei vani finestra e dei rapporti pieni-vuoti.

Un'indagine più dettagliata sulle piante del palazzo ci consente di individuare non solo il criterio con cui venne determinato il posizionamento ed il dimensionamento dei diversi corpi di fabbrica, ma persino di rilevare l'entità dei lavori che interessò le ville preesistenti, una volta accorpate nello schema disegnato da Canevari.

Sovrapponendo la pianta del Canevari alla mappa Borrador, che riporta lo stato dei luoghi antecedente al progetto, si possono meglio evidenziare in dettaglio le modifiche che furono apportate agli edifici preesistenti (villa Palena, Villa Caramanico, Villa di Scipione Franco, Villa del principe di Santobuono) inglobati nello schema del nuovo palazzo.

In virtù di tale raffronto ho potuto riscontrare che furono effettuati lavori sul palazzo dei d'Aquino di Caramanico rettificando, mediante l'aggiunta di un nuovo corpo edilizio, il lato nord dell'edificio, inoltre vennero effettuati interventi che portarono ad un restringimento del cortile interno dello stesso palazzo, trasformando l'originaria pianta rettangolare in pianta tendenzialmente quadrata. Ciò avvenne mediante l'aggiunta nel cortile di un nuovo corpo edilizio avanzante che venne creato sul lato interno del cortile in corrispondenza dell'ala disposta verso il mare.

Ulteriori spazi annessi alla villa, ivi compreso il bellissimo giardino del Vaccaro a guisa di croce, furono sacrificati⁽¹⁹⁾, e non certo per responsabilità isolata del Canevari, soprattutto se consideriamo le nuove simbologie criptiche che furono generate dalle geometrie del nuovo schema del palazzo (il sole e la luna nella coppa graalica!), nonché le simbologie ispirate a Robert Fludd, adoperate per il disegno dei viali del parco superiore: simbologie riconducibili alla medesima cultura che aveva ispirato il bellissimo giardino dell'antica villa Caramanico disegnato dal Vaccaro²⁰. Prima di essere cancellato

esso fu assunto quale fulcro generatore di tutti i punti che diedero luogo al disegno al disegno dell'emiciclo della reggia.

Questo, unitamente alle due terrazze simmetriche, fu progettato e ideato assumendo come riferimento tutti i tracciati regolatori del giardino annesso al palazzo Caramanico. Difatti tutti gli assi trasversali di detto giardino furono prolungati fino a raggiungere l'asse principale della reggia, generando nei punti di intersezione tutti gli stacchi che diedero luogo alla tracciatura di tutti i raggi dei circoli di costruzione dell'emiciclo.

Dalla mia ricostruzione si evince molto chiaramente che persino la larghezza delle due logge superiori fu staccata in funzione delle dimensioni del rondò dell'antico giardino dei Caramanico, laddove la larghezza delle due ali dell'emiciclo risultano esattamente uguali al raggio del rondò centrale del giardino.

Ciò prova che il progettista dell'emiciclo della reggia e delle due ali destinate ad accogliere rispettivamente la sede delle guardie svizzere e delle guardie italiane, tenne in forte considerazione le geometrie dell'antico giardino Caramanico, prima di procedere alla sua inevitabile cancellazione.

In conclusione l'intero progetto del palazzo di Portici con l'annesso emiciclo e terrazze sul mare non fu un banale accorpamento delle due ville preesistenti. In fase di progetto avvenne esattamente il contrario: furono le parti nuove del palazzo che nacquero in funzione delle due ville preesistenti con i rispettivi giardini!²¹.

E' del tutto evidente che tale scelta fu concordata da Canevari con un gruppo di persone molto illuminate a cui, forse, avea assentito lo stesso re Carlo.

Dal punto di vista storico l'ipotesi che il re di Napoli sia stato coinvolto nella Massoneria è stata avanzata in anni recenti da autorevoli studiosi, a partire dalla rilettura attenta degli scritti del Principe di Sansevero.

I rapporti tra Carlo di Borbone e Raimondo di Sangro sono stati esplorati nell'interessante saggio del Ferrone di cui riportiamo un illuminante brano:

"Mentre a Napoli infuriava la polemica sulla formazione di un nuovo esercito e sulla vocazione della nobiltà a ricoprirne i comandi, il Sansevero, autore di testi militari e valoroso comandante nella battaglia di Velletri, rivelava, o meglio lasciava intuire, il vero segreto della forza dell'esercito prussiano(<<il migliore al mondo>>) e dei suoi celebri ufficiali. Questo non stava nei metodi di combattimento del tutto originali o nelle tattiche particolari usate da quelle truppe. La pubblicazione dei regolamenti militari prussiani metteva del resto a disposizione di chiunque tali preziose informazioni. Il vero segreto stava nel ruolo centrale assunto dalla massoneria di quel paese, divenuta una sorta di tessuto connettivo dell'esercito che spiegava la compattezza e la forza di quell'armata. Giocando abilmente sul doppio significato del termine <<arte>> reale massonica e <<arte>> militare, egli invitava tra le righe il suo amico Carlo di Borbone a seguire l'esempio di Federico II, <<sublime maestro dell'arte>>, entrando nella massoneria per prenderne la direzione, lasciando diffondere i suoi principi tra gli ufficiali, con l'obiettivo di rafforzarne la solidarietà, la disciplina, la fedeltà al sovrano-gran maestro.>>²².

Per quanto concerne la vastissima conoscenza di simbologie criptiche da parte di don Raimondo di Sangro rinviamo alla lettura dell'interessante saggio della Findlen sulla formazione culturale dei giovani nobili nel famoso Collegio Romano dei padri gesuiti, presso cui aveva studiato da giovane don Raimondo Di Sangro. La Findlen con riferimento al saggio di P. Smith riporta che: *"The ratio studiorum encouraged professors of rhetoric to teach <<Hieroglyphics, Pythagorean symbols, apothegms, adages, emblems and enigmas>>, Thus students graduated from the Jesuit colleges knowing how to <<compose emblems>>, <<mak or solve enigmas>> and, above all, <<exercise*

them selves in invention>>" ²³. Resta da approfondire quale ruolo ricoprì il Sovrano nel disegno della reggia, se fu cioè un committente passivo o se invece, come noi riteniamo, fu partecipe della costruzione geometrica del disegno. Si fa presente che Carlo di Borbone fu, sin dalla giovane età, un appassionato cultore di Geometria e Matematica.

Ne va dimenticato che Carlo fu un illuminato precursore della separatezza tra disegno tecnico e disegno artistico, difatti quando il Sanfelice gli propose di fondare un'accademia di pittura da ubicarsi nel palazzo dei Regi Studi il Sovrano lasciò cadere questa proposta creando, invece, nel 1745 un'accademia di matematica e geometria ad istruzione del Corpo di artiglieria degli ingegneri, che era stata preceduta nel 1741 dalla fondazione di una scuola di disegno. Entrambe queste accademie furono ubicate nell'ex convento dei Barnabiti a San Carlo alle Mortelle e poste sotto la direzione del marchese Acciaiuoli, già soprintendente delle regge di Portici e Capodimonte²⁴.

L'ipotesi più probabile è che il sovrano sapesse ben controllare l'esito geometrico dei progetti delle sue regge, partecipandovi direttamente.

Accarata la sua conoscenza della geometria, poco sappiamo sulla sua facoltà di comprendere le connessioni tra geometria e simbolismo che vennero dispiagate nei progetti.

Come abbiamo già riferito, la matrice del progetto del nuovo palazzo di Portici prese origine dal preesistente palazzo dei D'Aquino di Caramanico e l'esito ultimo della costruzione geometrica, che diede luogo ai posizionamenti dei corpi di fabbrica, non fu solo una colta "exercitatio geometrica", poiché la matrice diede luogo ad un palazzo le cui forme finali contenevano vistosi simboli della tradizione alchemica rappresentata dalla celebre coppa riportata sulla famosa tavola esmeraldina.

Faccio altresì osservare che se il re non accolse la proposta progettuale avanzata dall'ingegnere militare Pietro Bardet de Villeneuve ⁽²⁵⁾, che proponeva la realizzazione di un palazzo chiuso e isolato dalla strada regia, rese del tutto manifesta la sua volontà di preferire il progetto che si ebbe poi a realizzare e con esso i molteplici significati e valori espressi.

Alla luce di queste considerazioni è del tutto evidente che Canevari non operò in modo isolato ma agì aderendo ad un preciso programma, anche se è nostro convincimento che non fu un passivo esecutore di richieste superiori, essendo egli un raffinato e già colto conoscitore di simbolismo, iconografia alchemica ed archeologia; né operò senza condividere o comprendere il significato simbolico di ciò che progettava, basta ripercorrere le matrici adoperate nei suoi progetti, messe in evidenza in questo nostro studio.

Gli altri edifici presenti sull'area furono anch'essi soggetti a modifiche, rettifiche e restauri.

La lunga "stecca" della villa appartenuta a Scipione di Franco che si vede sulla mappa Borrador venne interamente demolita, mentre il cortile annesso al casino omonimo fu in parte recuperato ed incorporato nell'ala del palazzo situata verso il lato ercolanese.

Per quanto concerne la villa del Conte di Palena furono effettuati interventi di parziale demolizione di cui, per mancanza di disegni e grafici, non è possibile risalire alla loro entità, tuttavia una raccolta di preziosi manoscritti custodita presso la Società Napoletana di Storia Patria contiene una serie di lettere datate a partire dal 1747 che attestano lavori effettuati nel palazzo Palena, che comportarono alcune parziali demolizioni per consentire la realizzazione dell'ala a monte della reggia ²⁶.

Queste notizie vengono riportate in una lettera datata l'11 dicembre 1747, in cui si ordinava agli ingegneri Don Francesco Rozzo, D. Antonio Canevari e Biaso del Lellis di effettuare un sopralluogo in sito affinché potessero "*reconocer el dano*", danno certamente non arrecato dal Canevari visto che fu nominato perito.

Un altro documento contenuto nel medesimo fascicolo accenna alla "*Misura della demolizione di una porzione dell'antico palazzo che fu il Palena indove si deve costruire la nuova sala in proseguimento del Real Palazzo di Portici fatta dalli partitari Aniello Vastarella e Bernardino di Napoli*" ²⁷

In una ulteriore lettera, firmata dal primo ministro Fogliani e datata al 21 giugno 1749, si riporta che *"Haviendo considerato el Rey por conveniente a su Real Servicio, che sin embargo dela resoluzion tomada en febrero de 1747 e che despue de Demolido el Palacio viejo en este Real Sitio dicho de Ballena, se continuase en aquel parage por aviento la fabrica del Palazzo nuevo, se execute ahora esta por Administrazion"*²⁸.

Nella relazione su la pretenzione di Aniello Vastarella e Bernardino di Napoli datata al 25 luglio 1751 si accenna che *"essendosi primieramente ordinata la demolizione del palazzo di Balena in dove costruivasi doveasi l'altro braccio del Real Palazzo..."*²⁹.

La mancanza di riscontri grafici sulle demolizioni che furono effettuate non ci consente di valutare con esattezza l'entità delle stesse, tuttavia è assai probabile che furono solo parziali. E' molto probabile, come osserva acutamente l'Alisio, che la parte più cospicua del palazzo Palena venne incorporata nella nuova ala che si edificò.

Ciò trova riscontro in un ulteriore documento riportato nel fascicolo in questione che accenna alla realizzazione di un terzo ponte di collegamento da realizzarsi fra il palazzo Palena e la villa del principe di Santobuono. Detto ponte scoperto è ancora oggi esistente e corrisponde al passaggio realizzato sopra la porta d'accesso al parco superiore che collega le due antiche fabbriche.

In definitiva le connessioni che furono realizzate fra i diversi edifici preesistenti furono tre. Un primo ponte è quello che realizzò la comunicazione fra il palazzo Palena e la villa Caramanico, un secondo fu quello che collegò la nuova ala del palazzo sul lato mare con quella a monte dal lato ercolanese ed, infine, un terzo ponte scoperto che congiunse il palazzo Palena con la villa del principe di Santobuono.

Non è difficile scorgere che l'invenzione di collegamenti tra edifici mediante ponti faceva parte del bagaglio romano del Canevari, già sperimentato nel progetto del palazzo pontificio progettato per il Concorso Clementino del 1703, ove gli edifici erano collegati fra loro mediante portali di collegamento.

Il carattere marziale e spartano delle facciate della reggia di Portici quale appare dai primi disegni dei progetti della facciata sulla strada delle Calabrie e sul fronte mare è di chiara impronta berniniana, difatti se si confronta il prospetto principale della reggia di Portici con il Palazzo Odescalchi-Chigi di Roma, iniziato nel 1664, si evince la forte ripresa dei moduli compositivi di facciata del grande caposcuola romano.

Nel prospetto sul fronte mare le lesene, impegnano il I e II registro e presentano capitelli in stile ionico mentre la fascia del prospetto corrispondente al piano terra viene trattata con semplici murature lisce e senza bugne.

Canevari risolve il tema del prospetto sul fronte mare con un arretramento discreto della facciata in modo da ottenere un ritmo A-B-A-B-A.

Qui la composizione di facciata, come ha osservato acutamente il Sauro, risulta fortemente ispirata ad un'altra grande opera del Bernini, ossia il disegno del terzo progetto per il Louvre redatto nel 1665³⁰.

Una dettagliata descrizione del prospetto del Bernini venne effettuata dal Wittkower che rilevò come la ripartizione di facciata, in cinque unità distinte di cui due arretrate, presentasse nella parte centrale sporgente un rapporto di 1:2.

Nel descrivere il terzo disegno del Louvre il Wittkower segnala che Bernini *"...suddivise la tradizionale forma a blocco in cinque unità distinte, sviluppando così lo schema elaborato per la prima volta nel palazzo di Montecitorio. La sporgenza centrale che mostra il rapporto di 1:2 (tra altezza e lunghezza, senza il basamento destinato a sparire dietro il fossato) è messa in risalto non solo dalla dimensione di undici vani, ma anche in virtù della decorazione con semicolonne giganti. Questo motivo è ripreso nei pilastri giganti delle ali, mentre le sezioni arretrate non hanno ordini di nessun genere. Seguendo l'esempio di Palazzo Farnese, il Bernini mantenne una vasta superficie di muro liscia sopra le finestre del piano nobile così come il tradizionale corso lineare sotto le finestre dell'ultimo piano. Invece di sistemare l'ordine con una semplice sequenza consecutiva, egli concentrò quattro semicolonne nell'area centrale, un espediente teso a mettere in risalto l'entrata.*

Questo palazzo doveva erigersi come una fortezza potente dalla roccia << naturale >> e anche questo concetto era stato anticipato in scala minore nel palazzo Montecitorio>>³¹. Da questo disegno Canevari riprese il ritmo della facciata e la scansione dell'ordine in alzata, aspetto che chiarisce anche il motivo per cui farà partire le lesene dalla cornice del primo piano, impegnando il secondo e il terzo registro, difatti Bernini nel progetto per il Louvre considera come elemento basamentale l'intera fascia orizzontale del prospetto corrispondente al primo registro, trattandola però con bugnato.

Canevari, invece, riduce il numero delle finestre entro ciascun modulo portandole da 4 a 3, elimina la fascia bugnata corrispondente al primo registro e ridimensiona le linee della trabeazione. Infine, con riferimento a quanto evidenziato dal Wittkower, va rilevato che anche Canevari ripropone il modulo 1:2, già ricorrente nella parte centrale del prospetto di Bernini, ma lo ripartisce con le due unità arretrate del prospetto.

A tal riguardo il De Fusco sottolinea giustamente come queste riduzioni non siano state molto felici: *<<...quel meccanico ripetersi al di sopra di un basamento figurativamente inesistente, quei capitelli che mentre nulla aggiungono al decoro della fabbrica, le impediscono una più schietta e rustica semplicità, sono tutti fattori che denunciano la mediocrità dell'opera.>>³². Tuttavia va anche osservato che se Canevari avesse trattato con bugne l'intera fascia del primo registro, conformemente al progetto del Bernini, avrebbe irrimediabilmente appesantito l'intera facciata poiché, rispetto al disegno berniniano, aveva visibilmente ridotto il numero delle finestre entro ogni modulo portandole da 4 a 3, generando in questo modo una evidente compressione dell'intera facciata rispetto alla soluzione berniniana. Avendo egli ricavato la lunghezza dell'intero prospetto per costruzione geometrica, non poté adattare l'intero rettangolo della facciata alle dimensioni sicuramente meglio proporzionate e ripartite del prospetto del Louvre.*

Il cornicione di chiusura della facciata di Portici viene realizzato con linee assai scarse, aspetto che denota un'innegabile incertezza, tuttavia, va anche sottolineato che nel disegno della facciata del Palazzo Pontificio, presentato al Concorso Clementino del 1703, il cornicione di coronamento appare molto più ricco rispetto a quello più semplificato che realizzò sulla facciata di Portici. Come si giustificano queste palesi difformità in opere dello stesso autore?

Sotto il profilo urbanistico l'intero progetto si sviluppa intorno alla piazza di transito dell'unica corte principale. Si tratta di un modello che richiama come ha osservato l'Alisio la Place Vendôme di Parigi ma che in Portici viene arricchito con i due ponti di collegamento tra l'ala disposta sul lato mare con quella disposta verso il Vesuvio³³. A tal riguardo il De Seta ha rilevato come la tipologia della strada che attraversa una corte chiusa sui quattro lati fosse presente anche a Napoli e precisamente nel piazzale antistante il palazzo Spinelli di Tarsia³⁴.

Il palazzo di Portici consente scorci prospettici di grande suggestione da qualunque punto il visitatore posi lo sguardo. Caratteristica peculiare dell'impianto è l'emiciclo che guarda sul golfo e dal quale si accede, mediante due rampe, al piazzale ed alle sedi delle originarie casermette della Guardia Reale.

Questa parte dell'opera viene valutata positivamente dal De Fusco: *<< Unica eccezione in una composizione tanto modesta è data dalla terrazza semicircolare con le annesses terrazze e rampe sopra descritte. Questi elementi si articolano così felicemente tra loro, offrono delle visuali così variabili, hanno una consistenza spaziale tanto più valida del resto, da superare il consueto attributo di scenografico, che generalmente si usa nel descrivere questo genere di composizioni architettoniche >>³⁵.*

L'intero complesso si sviluppa su tre distinti livelli di quota: quello sulla piazza quadrata della real guardia di palazzo, quello dell'emiciclo posto alla stessa quota del cortile disposto sulla strada delle Calabrie e quella del giardino della regina, oggi orto botanico, posto ad una quota leggermente superiore al cortile del palazzo.

I due prospetti della reggia firmati da Canevari e custoditi nell'Archivio di Stato di Napoli risultano molto diversi da quanto venne effettivamente realizzato. I prospetti originari presentano una evidente semplificazione formale e progettuale.

La facciata principale che da sulla strada, ad esempio, doveva essere piatta e non con la balconata aggettante come si ebbe poi a fare. Nel disegno di Canevari non compaiono le paraste, la meridiana con torrino campanario, le quattro finestre con archi strombati al piano terra e le concave smussature d'angolo, relative ai corpi scala di servizio, poste ai quattro angoli del cortile. Questi evidenti elementi di difformità col disegno "spartano" firmato da Canevari, hanno fatto pensare a "correzioni" che furono disegnate da altri architetti. E' invece nostra convinzione che questi nuovi inserimenti furono ancora opera di Canevari, anche alla luce delle architetture, meno note, che aveva già realizzato a Roma ed in Portogallo.

La finestra con arco strombato, ad esempio, compare al centro della facciata del palazzo Correio Mor a Loures (1730), opera portoghese antecedente al progetto del real palazzo di Portici, e la sua sagoma risulta visibilmente uguale a quella delle quattro finestre del piano terra del prospetto di Portici. Così pure l'uso della balconata aggettante posta al centro della facciata: sono tutti elementi già sperimentati da Canevari in Portogallo e, segnatamente, nel più antico progetto per il Concorso Clementino del 1703. Elementi stilistici ripresi dal repertorio portoghese sono poi le modanature arrotondate che compaiono negli spigoli superiori dei quattro passaggi posti sotto i due ponti, ai lati dei due arconi principali. Si tratta di citazioni vistosamente riprese dal portale della chiesa di S. Antao do Tojal. Infine va segnalato che persino i disegni con motivi floreali che compaiono sulle ringhiere in ferro battuto delle due balconate principali nonché dei quattro balconcini posti nei corpi d'angolo del palazzo furono già impiegati nel Palacio do Correio mor a Loures.

Alla luce di questa messe di constatazioni è nostro convincimento che i prospetti sul fronte strada e quelli dei due ponti di attraversamento furono ritoccati e praticamente disegnati da Canevari stesso anche se non ci sono pervenuti i disegni con le modifiche apportate.

L'aspetto più rilevante dell'opera fu la ricerca di una sintesi di architettura e urbanistica: l'intero edificio si raccorda con la conformazione preesistente di tutti i luoghi circostanti ricomponendoli in un disegno armonico unitario.

La simbologia impressa nel progetto non investe solo lo sviluppo in pianta ma anche lo sviluppo degli alzati. Il cortile, coincidente con la strada delle Calabrie che attraversa il palazzo, rappresenta nel cifrario simbolico la piazza della Gerusalemme Celeste descritta da San Giovanni nel libro dell'Apocalisse: "*Aveva un muro grande e alto munito di dodici porte, presso le quali vi erano dodici Angeli; vi erano scritti dei nomi che sono quelli delle dodici tribù dei figli di Israele. A oriente tre porte, a settentrione tre porte, a mezzogiorno tre porte, a occidente tre porte. La città un quadrato, e la sua lunghezza è uguale alla larghezza. (...) Il materiale del muro è di diaspro e la città è d'oro puro, simile a puro cristallo. (...) Le dodici porte sono dodici perle; ogni porta è fatta di una sola perla. (...) Le sue porte non saranno mai chiuse di giorno, perché la notte là non ci sarà più...*"³⁶. Le dodici porte disposte in serie di tre e sormontate da archi alludono al testo dell'Apocalisse e vengono esattamente disposte, *tre ad oriente, tre ad occidente, tre a meridione e tre a settentrione* come nella descrizione riportata nelle Sacre Scritture. Il rapporto tra la reggia ed il paesaggio che si sviluppa dal mare fino alla montagna rende perfettamente coerente il disegno alla descrizione della Gerusalemme Celeste riportata nel libro dell'Apocalisse.

Per restare nel tema dell'allegoria con il famoso passo della Bibbia la reggia di Portici è la materializzazione di uno spazio ispirato alla Città Celeste, e più che palazzo si pone nelle intenzioni degli artefici quale fulcro di una vera e propria città simbolo, ben percepibile dalla montagna (il Vesuvio), dalla quale San Giovanni, guidato dall'angelo realizzatore, contempla la bellezza della novella città di Dio.

Note

¹ Per una dettagliata ricostruzione delle vicende storiche, artistiche ed architettoniche nonché della letteratura prodotta sulla reggia di Portici rinviando al recente saggio curato da Cesare De Seta e Maria Perone: Cesare De Seta, Maria Perone, *La reggia di Portici*, in *Il patrimonio architettonico dell'Ateneo Fridericiano*, a cura di Arturo Fratta, Arte Tipografica Editrice, Napoli, 2004, vol.1, pp. 338-421.

² Si tratta delle seguenti piante: A.S.NA., *Pianta del Piano terra della Reggia di Portici*, Sezione Piante e Disegni, Cart. X, n. 26 e A.S.NA., *Pianta del Piano nobile della reggia di Portici*, Sezione Piante e Disegni, Cart. X, n. 27.

³ Si tratta dei seguenti disegni: A.S.NA., *Facciata del Palazzo reale verso la strada*. Sezione Piante e Disegni, Cart. X, n. 28 e A.S.NA., *Facciata del palazzo reale verso il mare*, Sezione Piante e Disegni, Cartella X, f. 29. Tali elaborati furono pubblicati dall'Alisio, dal Santoro e dallo Strazzullo.

⁴ Si tratta dell'elaborato: N. Anito, *Facciata della parte di mare del nuovo Casino della Real Villa di Portici di S. M. Carlo di Borbone Re delle Due Sicilie*. Società Napoletana di Storia Patria, Cart. XIII-206.

Tale disegno presenta alcuni elementi della facciata, come i due balconi al centro della prima e della quinta unità al secondo registro, che furono inseriti in un'epoca sicuramente successiva ai prospetti redatti da Antonio Canevari. La facciata si presenta in tutto simile a quella che fu effettivamente realizzata, ad eccezione delle due rampe che dall'emiciclo conducono alla piazza sottostante, le quali appaiono visibilmente diverse da quanto fu realizzato. Dette scale appaiono nel disegno dell'Anito più piccole, rispetto alle rampe che si leggono sulle planimetrie del progetto. La evidente difformità fu con molta probabilità frutto di un errore interpretativo dell'Anito di quanto già era stato realizzato e riportato sulle piante, sicuramente antecedenti

alla data del suo prospetto.

⁵ Le tre planimetrie in questione, che recano la firma di Antonio Canevari, sono custodite nella Sezione Piante e Disegni dell'Archivio di Stato di Napoli e provengono da un fascio del Fondo Ministero degli Affari Esteri, fascio 6968, tav. 1,2,3. Da nostre verifiche abbiamo potuto riscontrare che i documenti contenuti nel fascio in questione non contengono documenti e disegni inerenti a notizie sulla edificazione del palazzo di Portici.

⁶ Giancarlo Alisio, *Una residenza tra mare e vulcano*, in AAVV, *La reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento*, Elio De Rosa editore, Napoli 1998, p. 8,9 e Cesare De Seta, Maria Perone, *La reggia di Portici*, op. cit. p. 393, tav. 173.

Si tratta della "*Planimetria del piano terra del Palazzo reale di Portici*" e della "*Planimetria del primo piano destinato agli appartamenti reali*", entrambe non firmate.

⁷ Con lettera del 29 dicembre del 1738 e del 16 marzo del 1739 il re dava mandato al Medrano di redigere "il piano per giardino e palazzo di Portici"; ASN, Casa Reale Amministrativa, Platea del Sito di Portici", fasc.1015

con lettera del 7 novembre del 1738 si incaricava l'Alcubierre di far giungere l'acqua da Pugliano al bosco reale;

con lettera del 17 luglio del 1739 il re ordinava di ampliare il cosiddetto "jardinillo";

con lettera del 18 luglio 1739 il re decretava l'impiego dei soldati di artiglieria per i lavori da eseguire nel palazzo;

con lettere del 28 luglio 1740 e del 1 agosto del 1742 il re ordinava che le truppe destinate al palazzo di Portici venissero sottoposte ai comandi dell'ingegnere Pietro Bardet de Villeneuve;

con lettera del luglio del 1740 il re dava esplicito mandato al Medrano di realizzare il collegamento tra il palazzo Palena con il palazzo Caramanica: A.S.NA., Casa Reale Amministrativa, "Reale Villa di Portici e sue fabbriche", fasc. 1016.

⁸ Stefano Mazzoleni. *La struttura botanica*, in Stefano Mazzoleni e Donatella Mazzoleni, *L'orto botanico di Portici*, Soncino Editore, 1999, pp. 19-21.

⁹ vedasi A.S.NA. *Borrador de la elevacion del Grillage para el Jardin de Portici*, Sezione Piante e Disegni, Cart. X, n. 40.

¹⁰ Il disegno della caserma progettata dal Medrano cui ci riferiamo è custodito nella sezione piante e disegni dell'Archivio di Stato: A.S.NA. Sezione Piante e Disegni, *Progetto di Caserma di Antonio Medrano*, Segreteria d'Azienda (numerazione provvisoria 31/1 e 32/2) datato e firmato al 1740

¹¹ Due lettere relative all'anno 1741 attestano dell'incarico affidato al Canevari: Con lettera del 27 luglio 1741 veniva stabilito dall'Intendente Voschi di "*facilitare l'alloggio, l'assistenza e tutto l'occorrente al Canevari che si reca a Portici a fare il Piano del palazzo e disporre la costruzione*". Con lettera datata il 25 settembre del 1741 Canevari si scusava col Ministro di diversi trattenere in Napoli "*per una flussione con febbre e che avrebbe pertanto mandato un suo assistente colla pianta per continuare*".

Tali documenti custoditi presso l'Archivio di Stato furono pubblicati dallo Schipa nel 1923 e fanno riferimento ai fasci sui Siti Reali. V. Michelangelo Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, vol.I, op. cit. p. 274 nota3.

Ulteriori documenti sui pagamenti effettuati al Canevari nel corso degli anni furono pubblicati dal Santoro nel famoso volume del Pane sulle ville vesuviane. Si tratta delle lettere del 26 dicembre 1741 e del 26 marzo del

1742 che attestano dei pagamenti al Canevari<<durante l'opera del Real Palazzo>> e << per saldo come ingegnere direttore dell'opera di Portici>>

ASNA, Casa Reale Amministrativa, Real Villa di Portici e sue fabbriche fasc. 1016, C in Lucio Santoro, *Il palazzo reale di Portici*, in AAVV, *Ville vesuviane del '700*, ESI, Napoli 1959, nota 28, pp. 228-229

¹² Franco Strazzullo, *Canevari e Vanvitelli*, in *Documenti per la cappella Palatina*, Napoli, 1975, p. 11.

¹³ Si tratta del disegno autografo pubblicato e descritto dal De Seta denominato "Boschetto nuovo della villa reale di Portici ove sarà situata la fonte di Diana e ratto di Proserpina", in Cesare de Seta, *Disegni di Luigi Vanvitelli architetto e scenografo*, in AAVV, Luigi Vanvitelli, Napoli 1973, pag 203, dis n. 127 e Cesare de Seta, Maria Perone, *La reggia di Portici*, op. cit, p. 416 nota n. 46.

¹⁴ Si tratta delle seguenti piante :

ASNA *Progetto di Parterre per il giardino verso il mare : prima soluzione* Sezione Carte e disegni Cart X, n.23.

ASNA, *Progetto di parterre per il giardino verso il mare: seconda soluzione*, Sezione Piante e Disegni, Cart. X, n. 24.

ASNA, *Progetto di Parterre per il Giardino verso il mare: terza soluzione*, Sezione Piante e Disegni, Cart. X, n. 25 Tali disegni sono stati pubblicati da D. Mazzoleni nel già citato volume D. Mazzoleni, Stefano Mazzoleni, *L'orto botanico di portici*, op. cit.

¹⁵ Giancarlo Alisio, *Una rilettura su inediti del palazzo reale di Portici* in << L'architettura - Cronache e storia>>, n. 226 agosto 1974.

¹⁶ Filippo Barbera, *La scelta strategica del Real Sito di Portici*, op. cit.

¹⁷ Per queste osservazioni si rimanda al paragrafo sul Concorso Clementino del 1703 del presente studio.

¹⁸ vedasi A.S. NA. *Borrador del Real Sitio di Portici*, Sezione piante e disegni, Cartella X foglio n. 22. Tale mappa fu pubblicata dall'Alisio nel già citato saggio: G. Alisio, *Una rilettura su inediti del palazzo reale di Portici*, op.cit.

¹⁹ La scoperta che Domenico Antonio Vaccaro fu l'autore dell 'antico giardino dei D'Aquino di Caramanico si deve ad Elena Manzo che riporta un importante, ma parziale, documento dei pagamenti effettuati dai d'Aquino al Vaccaro per la realizzazione del progetto del giardino: ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, Matr. 1314, partita di ducati 100 del 17 sett. Fol 205 in Elena Manzo, *Il Reale palazzo di Portici tra Napoli e Madrid: documenti inediti su Domenico Antonio Vaccaro*, in *Napoli Spagna*, a cura di Alfonso Gambardella, ESI, Napoli 2003. Secondo la Manzo la responsabilità della cancellazione del giardino disegnato dal Vaccaro annesso al casino dei Caramanico va interamente ascritta ad Antonio Canevari che nel determinare il disegno simmetrico dei due bracci delle casermette sacrificò il bellissimo giardino del Vaccaro.

²⁰ Filippo Barbera, *Dalle ville nobiliari esoteriche al Palazzo reale di Portici: il simbolismo del Sole e della Luna nella Santa Coppa*, in AAVV, *Architettura e massoneria*, a cura di Marcello Fagiolo, Gangemi editore, Roma, 2006, pp.238-243.

²¹ *Ibidem*

²² Vincenzo Ferrone, *La fratellanza massonica nel Mezzogiorno. Il principe di Sansevero*, in *I profeti dell'illuminismo*, Laterza, Bari, 2000, p. 219.

²³ Paula Findlen, *Athanasius Kircher and the roman college museum*, in <<Roma moderna e contemporanea>>, rivista interdisciplinare di storia, anno III, N.3, settembre-dicembre, 1995, pag. 649 e P. Smith, *The business of Alchemy, Science and Culture in Baroque Europe*, Princeton University Press, 1994.

²⁴ Anna Giannetti, *Le regie accademie artistiche dell'età carolina* in *I borbone di Napoli e i Borbone di Spagna*, a cura di Mario di Pinto, vol.II, Guida editori, Napoli, 1985, p. 454.

²⁵ Pietro Bardet de Villeneuve fu, secondo quanto riferisce il Del Pezzo, l'autore di una proposta progettuale che prevedeva di far correre la strada regia intorno al palazzo evitando l'attraversamento da parte a parte: "Un ingegnere francese, che dimorava a Resina, Bardet de Villeneuve, invece del disegno poi eseguito proponeva di deviare la strada delle Calabrie facendola passare dietro al presente palazzo della Scuola Superiore di Agricoltura, e congiungendo il palazzo reale al giardino con ponti; dell'antica strada fare cortile interno del palazzo, e destinarne i due lati corti ad abitazione delle guardie svizzere, che il Canevari pose sotto le due terrazze sul lato del mare."

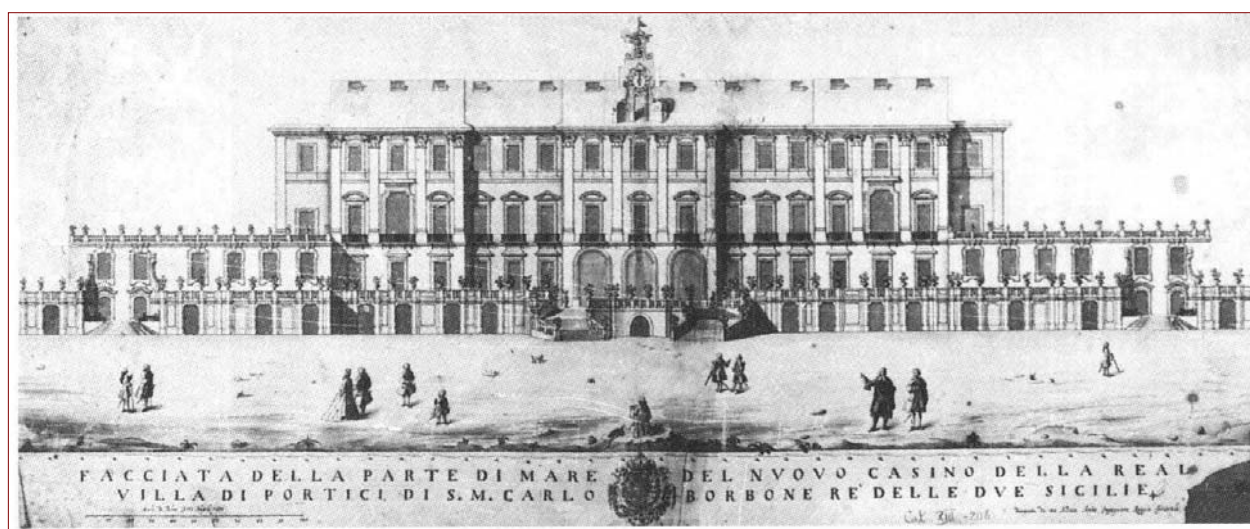
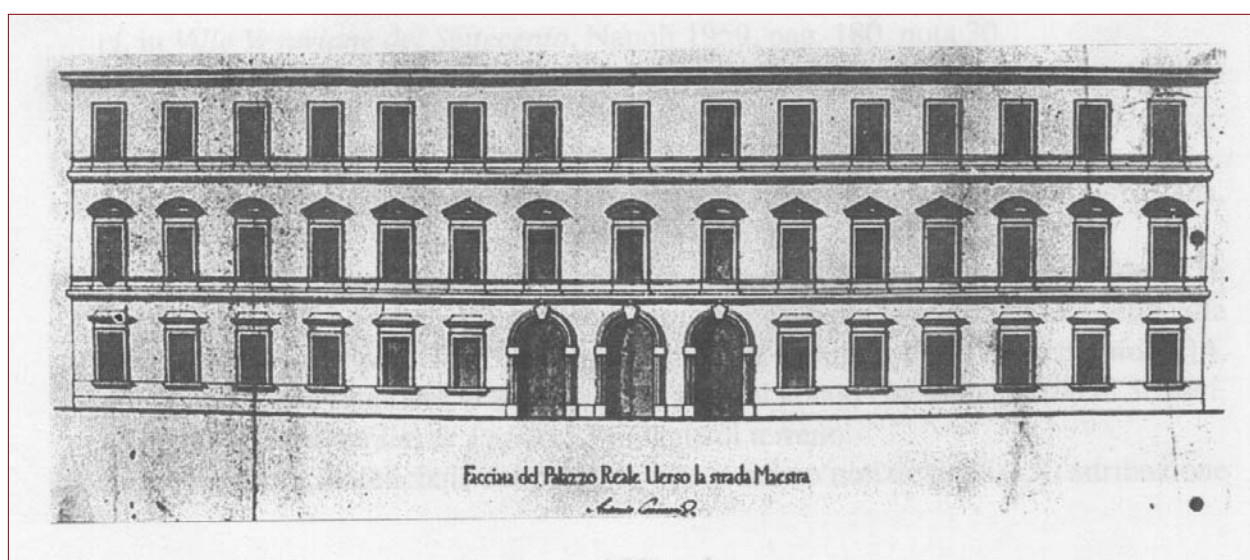
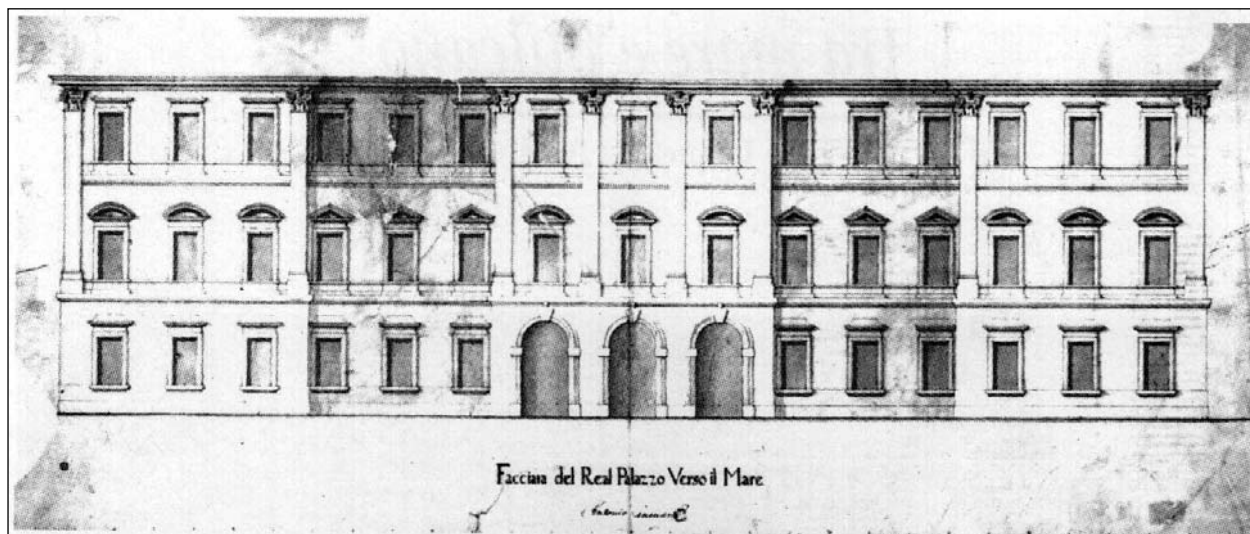
Tale soluzione non venne accolta dal sovrano che preferì la soluzione prospettata da Canevari.: Nicola Del Pezzo, *Siti Reali: Il palazzo Reale di Portici*, in <<Napoli Nobilissima>>, Vol. V, fasc.XI, Napoli MDCCCXVI. Ampi stralci dell'articolo del Del Pezzo sono stati pubblicati da Donatella Mazzoleni nell'appendice documentaria del volume: Stefano Mazzoleni, Donatella Mazzoleni, *L'orto botanico di Portici*, Soncino, 1990, pag. 205. Si fa presente che la soluzione del Bardet non avrebbe evitato i frastuoni della strada ed avrebbe spezzato quella continuità prospettica mare -vulcano che contraddistinse invece la soluzione del Canevari. Per ulteriori notizie sull'intervento del Bardet si rinvia a: Filippo Barbera, *La scelta strategica del Real Sito di Portici*, op.cit. p.34.

Pietro Bardet fu Capitano di Fanteria e Ingegnere Ordinario dell'esercito sin dall'anno 1740. Fu nominato Tenente Colonnello ed Ingegnere in Capite. Nel 1759 prese i gradi di Tenente colonnello. Partecipò alla campagna di Velletri ed a quella di Lombardia, combattè nelle battaglie del Tanaro, di Piacenza e di Tidon. Queste notizie sono riportate in una lettera autografa del Bardet con la quale chiedeva alla corte di sostituire l'ing. Amato Poulet nella carica di Tenente del Re in Messina. A.S.NA, Casa Reale Antica, fascio 868, inc. 348 in Franco Strazzullo, *Settecento Napoletano, documenti*, Liguoro editore, Napoli, 1982, p. 210.

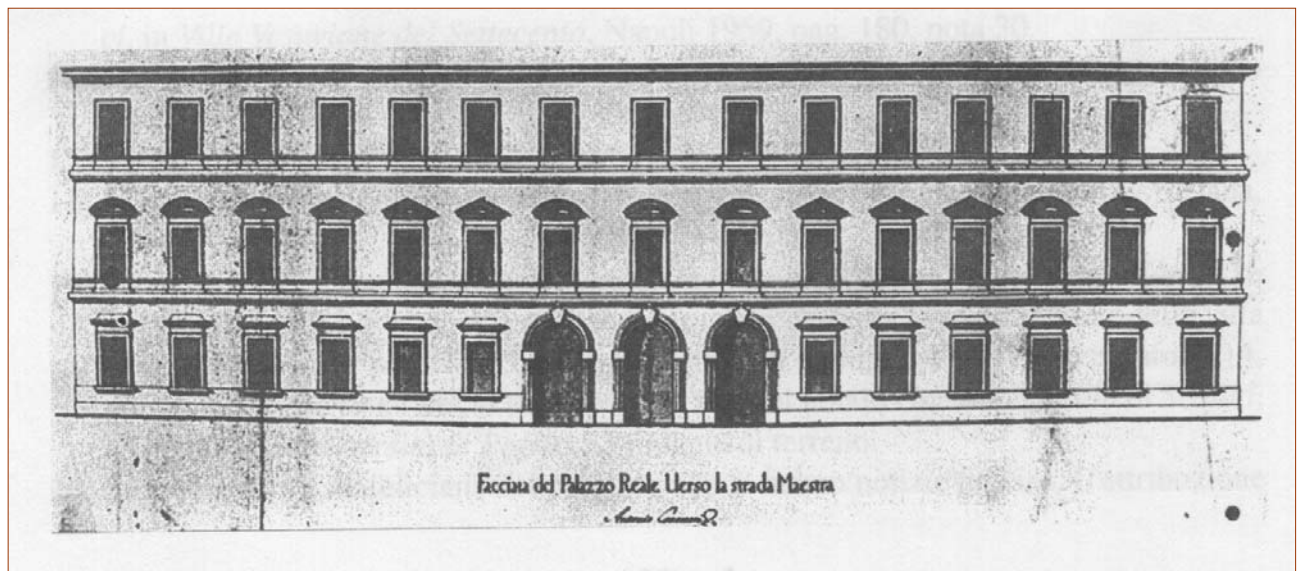
- ²⁶ Società Napoletana di Storia Patria, Manoscritto XXXII, C.20.
- ²⁷ *Ibidem*
- ²⁸ *Ibidem*
- ²⁹ *Ibidem*
- ³⁰ Antonio Sauro, *La reggia di Portici*, in G. Cantone (a cura di), *Campania Barocca*, Jaka Book, Milano, 2003, p. 308
- ³¹ Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, op.cit., p. 158.
- ³² Renato De Fusco, *L'architettura della seconda metà del Settecento* in Storia di Napoli , Vol VIII, p.364
- ³³ Giancarlo Alisio, *Una residenza tra mare e vulcano*, in AAVV, *La reggia di Portici*, op.cit., p. 12.
- ³⁴ Il De Seta e la Perone fanno notare che "*Una soluzione analoga di cortile, attraversato da un percorso che collega i due accessi, è già presente nel progetto per il palazzo Tarsia a Napoli nel 1739. Schemi planimetrici simili li ritroviamo anche nella tipologia della villa rustica isolata nella campagna vesuviana: è il caso della villa Tufarelli (di sotto) a S. Giorgio e della Bruno Protà a Torre del Greco.* Cesare de Seta , Maria Perone, *La reggia di Portici*, op. cit , pag. 415 nota 26.
- ³⁵ Renato De Fusco, *L'architettura della seconda metà del Settecento*, op. cit. p. 364.
- ³⁶ **Apocalisse**, *La Gerusalemme futura, magnificenza della Celeste Gerusalemme*, 21, 1-22,5.
- Marcello Fagiolo , *Architettura e Massoneria*, op.cit. p. 35.



Antonio Canevari: Palazzo Reale di Portici

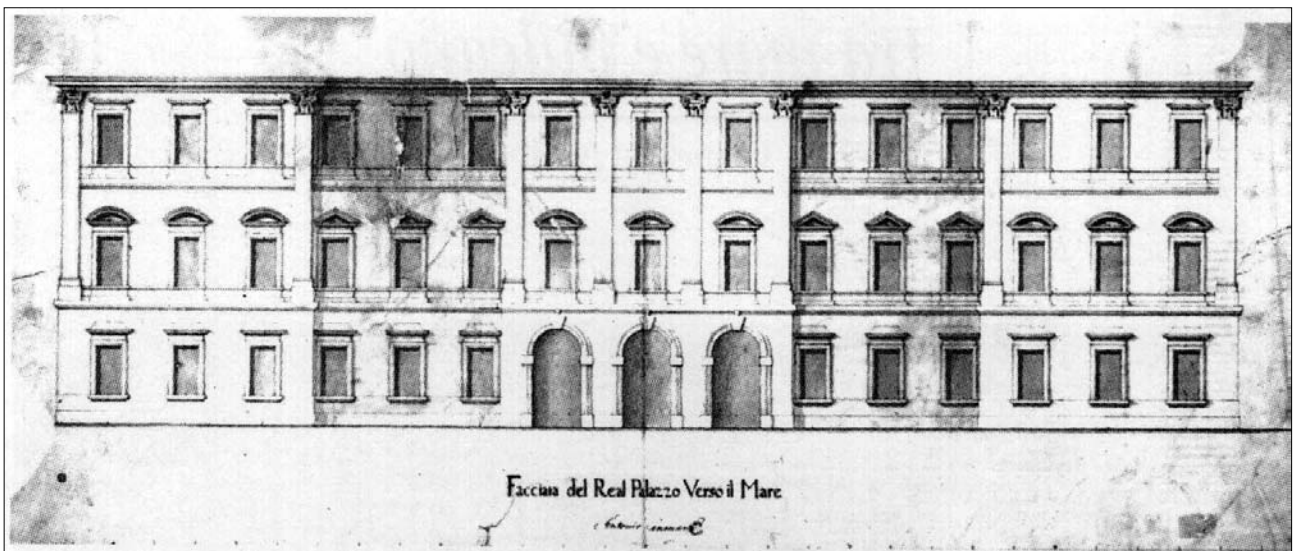
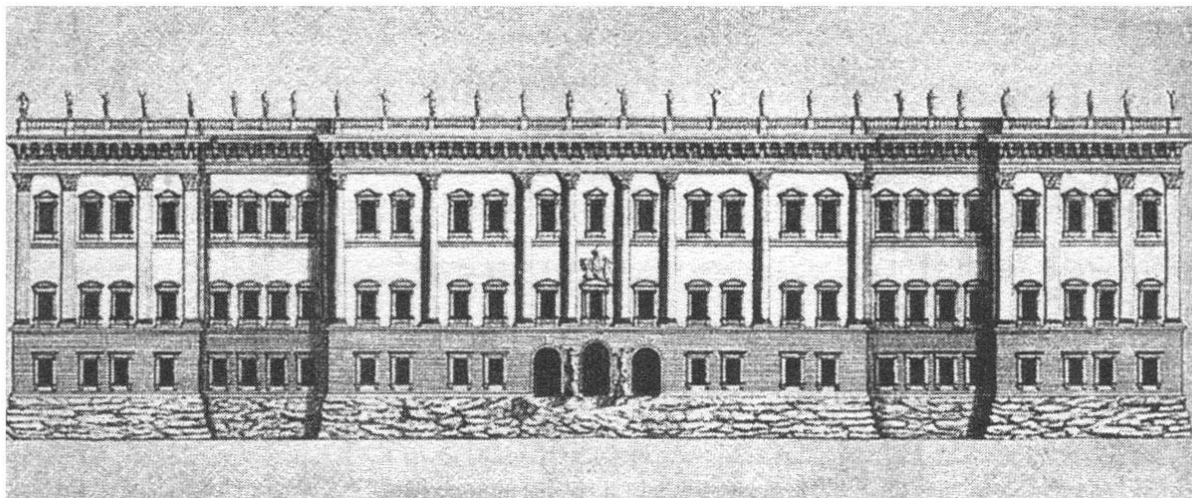


In alto: Antonio Canevari, *Facciata del palazzo reale verso il mare*, A.S.NA Sezione Piante e Disegni , Cartella X, f. 29:
 Al centro: Antonio Canevari, *Facciata del Palazzo reale verso la strada*, A.S.NA Sezione Piante e Disegni, Cart. X, f. 28
 In basso: N. Anito, *Facciata della parte di mare del nuovo Casino della Real Villa di Portici di S. M. Carlo di Borbone Re delle Due Sicilie* . Società Napoletana di Storia Patria , Cart. XIII-206



Raffronto tra il prospetto sul lato strada come si ebbe a fare (figura in alto) con il prospetto iniziale firmato da Antonio Canevari. (figura in basso).

La evidente difformità tra le due soluzioni ha fatto pensare che le modifiche apportate al disegno iniziale firmato da Canevari fossero state effettuate da altri architetti. In realtà i nuovi elementi compositivi che compaiono nella soluzione finale, di cui non sono mai stati ritrovati i disegni, sono presenti in altre opere di Antonio Canevari relative alla parentesi portoghese , come le quattro finestre ad arco strombato al piano terra, la balconata continua aggettante e le ringhiere in ferro battuto che recano motivi floreali.

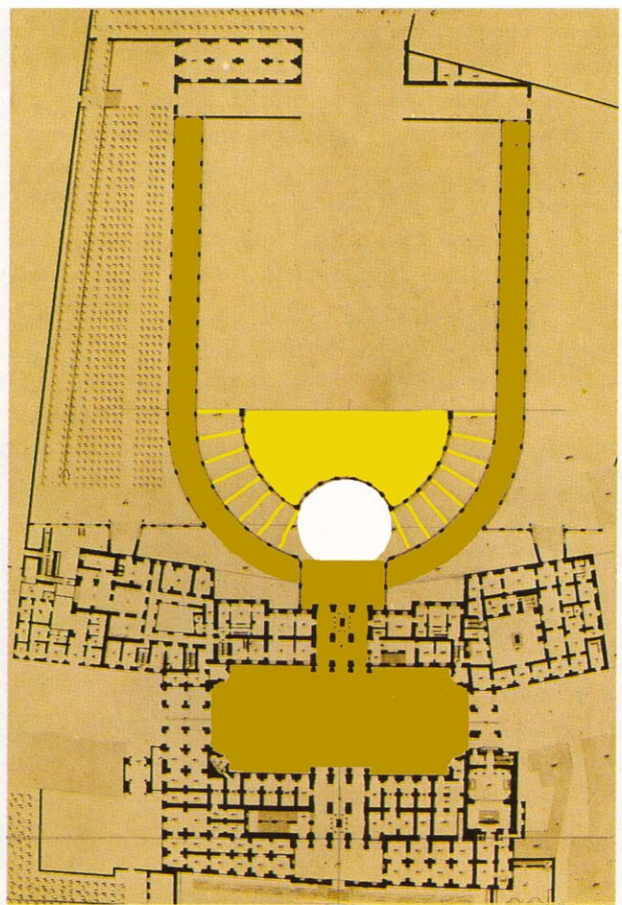
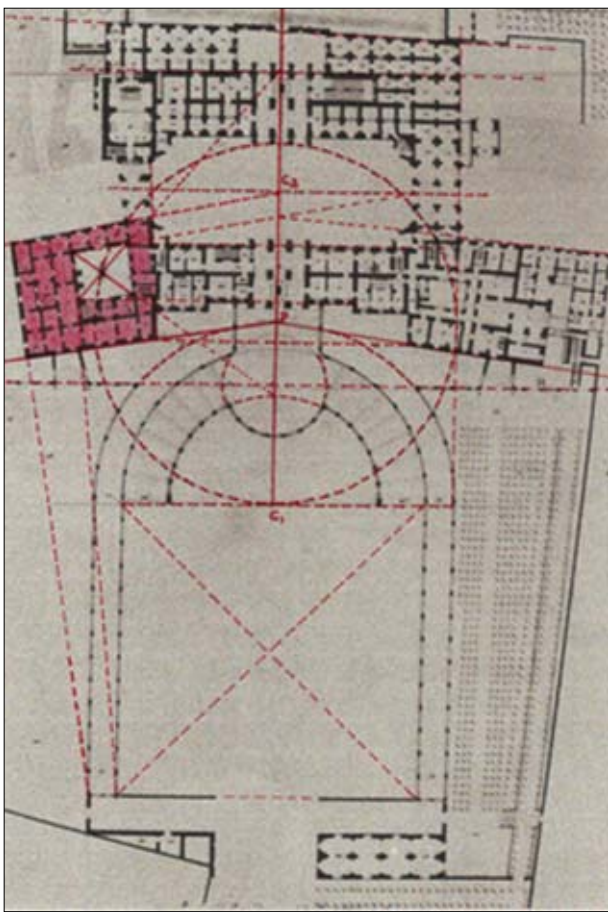


Raffronto tra il secondo progetto del Bernini per il Louvre del 1665 con il prospetto della facciata verso il mare della reggia di Portici redatto da Antonio Canevari nel 1740-41

Dal progetto berniniano per il Louvre Canevari riprese il ritmo della facciata e la scansione dell'ordine in alzato, aspetto che chiarisce il motivo per cui farà partire le lesene dalla cornice del primo piano.

Difatti Bernini nel progetto per il Louvre considera come elemento basamentale l'intera fascia orizzontale del prospetto corrispondente al piano rialzato, trattandola però con bugnato.

Canevari, invece, riduce il numero delle finestre entro ciascun modulo portandole da 4 a 3, ridimensiona il settore centrale disegnandolo nella stessa larghezza degli altri, elimina la fascia bugnata corrispondente al piano rialzato e ridimensiona le linee della trabeazione. Questi accorgimenti, che manifestano una indubbia incertezza, furono con molta probabilità adottati perché, avendo ridotto le finestre da 4 a 3 ed avendo ridimensionato rispetto alla soluzione del Bernini il settore centrale, aveva determinato un effetto di compressione dell'intera composizione di facciata, ragion per cui evitò di trattare la fascia corrispondente al piano rialzato con bugne, soluzione che sarebbe risultata indubbiamente più coerente col disegno del Bernini e con i canoni classici ma che avrebbe anche irrimediabilmente appesantito la fruizione generale del prospetto.



La matrice generativa della reggia di Portici discende dai prolungamenti di tutti i lati della villa dei d'Aquino di Caramanico e della villa Palena. La restituzione finale del disegno contiene in modo piuttosto evidente l'emblema del Graal con dentro il sole e la luna, un simbolo che è presente nella tavola Esmeraldina e che venne fortemente ripreso nella simbologia massonica in uso nel napoletano durante il XVIII secolo.

Alla luce di una più attenta disamina dei documenti d'archivio e delle loro datazioni, è possibile ricostruire lo scenario in cui maturò nel Sovrano la decisione di erigere la cappella Palatina annessa al palazzo reale di Portici.

Nell'Archivio di Stato di Napoli sono custodite quattro tavole del primo progetto redatto dal Medrano che fu approvato il **21 giugno del 1739**. Due dei quattro disegni risultano firmati dall'ingegnere militare siciliano e recano anche la firma di approvazione del progetto da parte del Marchese di Salas¹.

Un terzo disegno risulta essere un elaborato preparatorio, non firmato, che reca la matrice generativa geometrica che diede luogo alla forma ellittica dell'aula². Questo disegno è di grande interesse poichè rivela il modo in cui nascevano i progetti di opere di architettura, spesso basati su rigorose matrici geometriche, dalle quali prendevano corpo le forme finali della costruzione.

In genere questi disegni preparatori venivano occultati poichè le matrici rivelavano i corredi simbolici a cui erano state ispirate le costruzioni geometriche.

Si trattava di una cappella di indubbio buon gusto che riecheggiava motivi berniniani di scuola romana, aspetto sottolineato acutamente da diversi storici e studiosi fra cui, l'Alisio che vi intravede riferimenti alla berniniana cappella dei Re Magi ed a quella di S. Andrea in Montecavallo³.

La cappella progettata dal Medrano doveva sorgere in un cortile di servizio posto nei pressi delle scuderie della villa del Conte di Palena, quindi in una posizione diversa dal luogo in cui Canevari realizzerà la cappella reale che si vede ancora oggi.

Se la cappella fu progettata e ideata dal Medrano con indubbio buon gusto, improvvida e poco funzionale fu la sua ubicazione, difatti essa doveva edificarsi in una vanella di areazione compresa tra i locali adibiti a scuderie e quelli ove erano ubicate le cucine dell'antica villa Palena.

E' probabile che il Medrano pensasse di delocalizzare le stalle e le cucine dalla posizione in cui si trovavano, anche se non si comprende ove egli intendesse trasferirle.

Resta non chiarito il motivo per cui il Sovrano, dopo aver conferito a Medrano l'incarico di progettare la cappella e dopo averne approvato i disegni, che furono vistati del primo ministro Montealegre, non diede più corso alla loro esecuzione.

Secondo alcune fonti citate dallo Schipa, **dopo soli 5 mesi** dall'approvazione del progetto della cappella firmato dal Medrano, il re diede mandato, in data **3 novembre 1739**, di realizzare un teatro con un'annessa sala per il gioco del trucco⁽⁴⁾ e poichè a quell'epoca Canevari non aveva ancora assunto la piena titolarità dell'incarico, artefici del teatro furono con molta probabilità Medrano e Carasale, attribuzione confermata anche nel testo dell'Elogio funebre a Carlo III, scritto dallo storico di corte Pietro d'Onofrio⁵. Il luogo ludico fu dunque edificato nello spazio che alcuni anni più tardi Antonio Canevari riadatterà a nuova cappella.

Lo Strazzullo, a cui va il merito di aver raccolto e documentato le vicende connesse alla realizzazione della cappella, giudica severamente l'operato del Canevari che nel nuovo schema del palazzo, iniziato nel 1741, non avrebbe provveduto ad ubicare la cappella di corte, lasciando che si edificasse il palazzo senza la cappella. Scrive in proposito lo Strazzullo: *<<Il Canevari, che probabilmente fu messo a conoscenza dei disegni del Medrano per la cappella, non ne tenne conto e, quel che più sorprende, trascurò addirittura di fare un progetto proprio. Si costruiva la reggia di Portici senza cappella!>>*⁶.

Forse Canevari non prese in considerazione il primo progetto redatto dal Medrano ma non è del tutto vero che trascurò di porsi il problema di realizzare una cappella.

Faccio osservare che almeno tre versioni della vicenda, quella del Celano, quella del d'Onofrio, nonché documenti d'archivio riportati dallo Schipa, sembrano concordi nel ritenere che fu proprio Canevari a sollecitare il re ad edificare una cappella, problema che l'architetto romano si pose sin dalle primissime fasi in cui elaborò la nuova soluzione progettuale del palazzo.

Essendo l'ala a monte della reggia già parzialmente edificata, ed essendo l'ala rivolta verso il mare destinata nel progetto ad accogliere l'ingresso principale, lo scalone d'onore, i saloni di rappresentanza e la sala del trono, Canevari si trovò nella difficile situazione di non disporre del necessario spazio sufficiente per ubicare la cappella: dove avrebbe potuto realizzarla, ci chiediamo, se non nel sito in cui sorgeva il già realizzato teatrino di corte?

Secondo quanto riporta il Celano: <<Chi ben guarda la forma del sacro recinto può indovinare l'uso al quale da prima dagli architetti si pensò assegnarlo. Nonostante che la nave è una maniera di ottagono risultato da una murazione ellittica: di due lati più lunghi, ma fa via al popolo; l'altro si apre in un arco grande quanto esso è, e per alquanti scalini mena al presbiterio, quasi pari per ampiezza alla nave, ma di forma rettangolare. E questo era il palcoscenico a tre quinte; e la nave era la sala della platea del teatro, di che Carlo voleva fornito il palazzo. Ma come poi riseppe le angustie dell'architetto, che non trovava luogo da edificare la regia cappella, e meravigliato che si fosse atteso anzi a' piaceri che a' doveri, comandò che si fosse disfatta la scena usandone lo spazio per la casa d'orazione.>>⁷. L'architetto angustiato dal fatto che si fosse "atteso anzi a' piaceri che a' doveri", esplicito riferimento alla già realizzata sala del teatro, è con tutta evidenza Canevari che subentrò ai due artefici del teatro.

Dalla fonte del Celano si desume che fu Canevari a sollecitare il re affinché si mutasse il teatro in cappella, l'esatto contrario di quanto viene affermato dallo Strazzullo, secondo cui Canevari nel disegnare il nuovo schema del palazzo non ebbe la sensibilità di individuare un'apposito spazio da destinare alla cappella o quanto meno di porsi il problema.

Anche nella versione fornita dal d'Onofrio, storico di corte e autore del famoso Elogio a Carlo III, il cambio di destinazione d'uso del teatro in cappella fu stabilito dal re dopo un'attenta riflessione. Ma l'aspetto più interessante della sua ricostruzione storica sta nell'attribuire il progetto del teatro al Medrano ed all'imprenditore Angelo Carasale, aspetto che confermerebbe quanto riportato nel documento menzionato dallo Schipa secondo cui il re avrebbe dato mandato, in data 3 novembre 1739, di dare corso alla realizzazione del teatro.

Canevari fu dunque costretto a modificare in cappella uno spazio originariamente destinato a teatro, e tale versione sembra coincidere con quella del Celano, anche se sia il Celano che il D'Onofrio fissano la data dell'intervento di trasformazione a partire dal 1749, aspetto che contrasta palesemente con le date dei documenti che furono scoperti e riportati alla luce dallo Schipa.

Scriva il d'Onofrio:

Al primo piano di questa real villa si fece ancora un bel teatro, edificato con la direzione del famoso Angelo Carasale, e col disegno del Brigadiere Medrano. Ma nell'anno 1749 il fu re Carlo III, riflettendo che mancava nel Real Palazzo il meglio, cioè una cappella; quindi per impulso di sua devozione e per secondare i lodevoli desideri della Regina Amalia sua amatissima sposa, ordinò che quel teatro si convertisse in cappella e così subito fu fatto, sotto la direzione dell'architetto Canevari; e fu adornata di finissimi marmi, e con quattro bellissime statue degli angoli de' santi protettori del re; cioè S. Gennaro, principale protettore del regno di Napoli; di S. Rosalia, principale protettrice del regno di Sicilia; di S. Carlo, Santo del suo nome; e di S. Amalia, Santa del nome di sua consorte."⁸. Oltre alla questione su chi decise di mutare la destinazione d'uso del teatro v'è anche quella di chiarire in quale epoca Canevari mise mano al progetto ed ai lavori di trasformazione del teatro in cappella. Secondo le versioni su citate, fornite sia dal Celano che dal D'Onofrio, la costruzione della cappella palatina risalirebbe al 1749, vale a dire ben nove anni dopo la nomina di Canevari come architetto delle fabbriche di Portici.

Lo Strazzullo propende ad avvalorare l'ipotesi che la data del 1749 non possa essere assunta come data di ultimazione dei lavori, dal momento che la cappella fu un cantiere aperto anche dopo il 1749, difatti interessanti documenti di archivio ritrovati da Eduardo Nappi confermano che i lavori per la cappella Palatina perdurarono anche nel 1751-52⁹.

Ora se è vero che i lavori proseguirono anche dopo quella data, non sappiamo con certezza quando iniziarono.

Lo Schipa rilevò in alcuni documenti dell'Archivio di Stato, che andarono successivamente distrutti o che non furono più ritrovati, che nell'**ottobre del 1741** lo scultore Giuseppe Canart, assunto al real servizio già dal 3 novembre del 1739, mise mano alla realizzazione degli angeli dell'altare della cappella¹⁰. Questo importante documento, che non è stato mai più ritrovato, attesterebbe che il progetto di trasformazione del teatro in cappella fu iniziato già nell'ottobre del 1741, in un'epoca in cui Canevari risultava già nominato architetto per le fabbriche di Portici, nomina che risale al 27 luglio 1741¹¹; d'altra parte appare alquanto insolito che si fosse ordinata al Canart la realizzazione di sculture sacre, in assenza di un disegno generale per la cappella e per il presbiterio. Ciò provverebbe che Canevari si pose sin dal principio il problema di realizzare una cappella per la corte.

Un ulteriore documento riportato dallo Schipa, anche questo mai ritrovato o forse perduto, attesterebbe che Canevari eseguì il **22 ottobre del 1742**, addirittura un disegno che prevedeva la curiosa realizzazione di sette porte d'alabastro ma fu "*desaprobado*", vale a dire respinto¹². Ad ulteriore riprova che questi documenti menzionati dallo Schipa si riferiscono a lavori per la cappella di corte e non per ambienti interni al palazzo va il fatto che la sua nota si chiude polemizzando con quanto affermato dal Chiarini, che "*di quella cappella non ricorda che solo le statue di Giovanni Violani*"¹³. Poiché le statue eseguite dal Violani sono quelle ubicate nelle nicchie della Cappella Palatina è del tutto evidente che i documenti citati dallo Schipa siano da riferirsi ad opere per la cappella medesima.

Lo Strazzullo, come altri storici, propende a datare l'inizio della trasformazione del teatro in cappella al 1749, notizia che desume dalla fonte letteraria del Celano in cui si afferma che: "*S. M. Cattolica ne cangiò subito l'uso, e disfatto il Teatro, volle in questo luogo appunto edificarvi la real Cappella che si vede, e questo avvenne nel 1749*"¹⁴.

Sulla base dei documenti di archivio rinvenuti dallo Schipa apprendiamo invece che la decisione di mutare il teatro in cappella fu decisa già nel 1741, dal momento che fu affidato al Canart il compito di realizzare le statue dei due angeli dell'altare.

Alla luce di quanto fin qui riportato possiamo ipotizzare che:

- a) non fu Canevari a decidere di realizzare il progetto e l'esecuzione del teatro di corte poiché l'architetto romano ottenne l'incarico ufficiale del progetto della reggia solo il 27 luglio del 1741, ossia due anni dopo che il re aveva già deciso di dare corso alla realizzazione del teatro che fu progettato e realizzato dal Medrano e dal Carasale;
- b) sempre in base ai documenti riportati dallo Schipa si evince che Canevari tenne conto sin dal luglio 1741, ossia dall'anno in cui ottenne la piena titolarità dell'incarico di Portici, della necessità di realizzare una cappella per la corte;
- c) che il progetto di riadeguamento del preesistente teatro fu con molta probabilità redatto già nel 1741 e non nel 1749, secondo quanto riportato nelle versioni del Celano e del D'Onofrio, poi riprese da molti storici e studiosi. Ciò risulterebbe ulteriormente provato dal fatto che nel 1742 l'architetto romano presentò addirittura una variante che prevedeva la realizzazione di sette porte di alabastro, disegno che non venne approvato.

Sulla datazione di inizio dei lavori i pareri appaiono dunque alquanto contrastanti.

Secondo Beniamino Ascione la data del 1749 non va riferita alla decisione reale di modificare il teatro in cappella, bensì alla data in cui la cappella venne ufficialmente consacrata¹⁵.

Sulla base della ricostruzione dello Schipa, del D'Onofrio e del Celano appare del tutto evidente che Canevari si trovò a dover riadattare a chiesa una struttura architettonica già realizzata, non potendo far altro che operare su un invaso preesistente, che non era stato da lui progettato.

In altri termini, se il volume risultava già realizzato, Canevari non ebbe molte possibilità di modificare la sua forma architettonica, a meno di procedere ad un totale abbattimento e ricostruzione, dando corso ad un progetto completamente ex novo, per cui dovette ripiegare su abbellimenti scultorei e su decorazioni a stucco conservando l'invaso preesistente.

Lo spazio interno, rigidamente bloccato dalla preesistente forma del teatro, risulta composto da due parti: un'aula ottagonale coperta da una volta a padiglione unghiate ed un prebiterio rettangolare coperto da una volta a schifo, spazi che corrispondono poi a quelli originariamente destinati alla platea ed al palcoscenico¹⁶

Le pareti, completamente imbiancate, sono scandite da un ritmo di paraste ioniche con festoni lungo tutto il perimetro della cappella, posti al di sotto della trabeazione¹⁷.

L'eccessivo contrasto tra il bianco delle pareti e delle volte rispetto ai cromatismi delle inserzioni scultoree e delle decorazioni è stato giustamente sottolineato dal De Seta, secondo cui alcune pareti e la volta dovevano forse originariamente risultare affrescate¹⁸. I lavori per la cappella si protrassero per molti anni e gli scultori che vi presero parte non furono sempre pagati in modo puntuale secondo le scadenze prefissate.

Il 20 maggio del 1757 Canevari scrisse una lettera in soccorso del Corsini, a cui la corte aveva ritardato alcune spettanze di pagamento per le Fame del portale della cappella. Oltre al Canevari scese in aiuto dello scultore anche il Sammartino, l'autore del celebre Cristo Velato della Cappella Sansevero, che effettuò una dettagliata perizia estimativa valutando l'opera svolta dal Corsini e stimando le spettanze di questi in ducati 2900, valore che fu quello più alto fra le stime effettuate dai diversi perizianti dell'opera¹⁹.

Di grande umanità fu la lettera scritta dall'anziano architetto in aiuto del povero Corsini. Lo Strazzullo osserva a tal proposito che *“degna di rilievo, infine, è la relazione dell'architetto Antonio Canevari. Il 20 maggio 1757, ammalato da anni e quasi stanco di vivere (pauci sunt dies mei et solum michi superest sepulcrum), sente il dovere di prendere la penna in difesa del Corsini e scrive che <<il finimento della porta della Cappella Reale è un'opera degna e degnissima da stimarsi da chi che sia, e merita ogni stima per liberare il povero scultore dalle inique persecuzioni.....e che il famoso Bernini non poteva fare più bell'opera di questa.>>*²⁰.

Note

¹ A.S.NA. Sez. Piante e disegni, *Plano del Oratorio y Capilla*, que S. M. ha mandado se execute en su Real Palacio de la villa de Portici, Cart. X. fol. 37; A.S.NA. Sez. Piante e disegni, *Profil*, en que se demuestra lo interior del Oratorio e Capilla, que S. M. ha mandado se execute en el R. Palacio de la Villa de Portici, Cart. X, fol. 36. La prima segnalazione di questi disegni si deve al Santoro: Lucio Santoro, *Il palazzo reale di Portici*, in AAVV, *Ville Vesuviane del Settecento* Napoli, 1959, p. 214.

² A.S.NA., Sez. Piante e disegni, *pianta in fase di progetto*, Cart. X, fol. 33.

Questo terzo elaborato fu segnalato e pubblicato dallo Strazzullo: Franco Strazzullo, *Documenti per la cappella palatina*, Napoli, 1975, p. 17.

³ Giancarlo Alisio, *Una rilettura su inediti del palazzo reale di Portici* in <<L'architettura- cronache e storia>> n. 226, 1974, pp. 262-267.

⁴ Michelangelo Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, op. cit. p. 273, nota 4.

⁵ Pietro d'Onofrio, *Elogio Estemporaneo per la Gloriosa Memoria di Carlo III monarca delle Spagne e delle Indie, dedicato alla maestà di Ferdinando III re delle due Sicilie Suo Amatissimo figlio*, Nella stamperia di Pietro Pergeri, op. cit.

⁶ Franco Strazzullo, *Documenti per la cappella Palatina*, Napoli, 1975, p. 9.

⁷ S. Palermo, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso che contengono le Reali Ville di Portici, Resina, lo Scavamento Pompeiano, Capodimonte, Cardito, Caserta e S. Leucio, che servono di continuazione all'opera del canonico Carlo Celano*, Napoli 1792.

⁸ Pietro d'Onofrio, *Elogio Estemporaneo per la Gloriosa Memoria di Carlo III*, op. cit., p. CXLII

⁹ Il Nappi segnala due polizze di pagamento relative ai lavori nella Real Cappella che risalgono agli anni 1752 e 1753. Questi documenti attestano che i lavori per la cappella continuarono anche dopo il 1748: *Banco di San Giacomo. Giornale*, Matr. 1214, 21 agosto 1752.

A Leopoldo de Gregorio D. 900. E per lui alla Tesoreria Generale D. 900, con disposizione dell'11 agosto 1752 viene ordinato pagare a Giuseppe Canart, cioè D. 600 per gastì del trasporto nella Real Villa di Portici delle colonne e pietre d'alabastro ritrovate in Gesualdo e D. 300 per portarsi in Ravello a segare dal loro sito le due colonne di verde antico consegnate da quella Chiesa cattedrale e trasportate in Portici.

Banco di San Giacomo. Giornale, Matr. 1215, 16 gennaio 1753.

A Gio Bernardino Trabucco D. 600 e per esso ad Agostino Corsini a compimento di D. 1.00 ed in conto delle due statue di marmo che sta lavorando per la cappella di Portici, atteso l'altri D. 400 l'ha ricevuti

anteriamente. E detto pagamento se li fa in esecuzione di real dispaccio per Segreteria di Stato e Guerra diretto a Tomase Trabucco, suo padre in data 4 dicembre 1752:

Eduardo Nappi, *Reali Siti ed opere realizzate dai Borboni di Napoli nel XVIII secolo*, in AAVV, *Settecento napoletano, documenti*, a cura di Franco Strazzullo, vol.I, Liguori editore, Napoli, 1982, p. 81.

¹⁰ Michelangelo Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone...*, op. cit., nota 5 di p. 274. Il documento ivi menzionato è: *ASNA, Siti Reali, 2° serie, fasc.2°: Salas e Canevari, lettera del 30 settembre 1741*

¹¹ Ibidem.

¹² "ASNA, Siti reali, fasc. 5: al Voschi con quella data", in Michelangelo Schipa, op.cit., v. nota 5 di pag. 274.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Franco Strazzullo, *Documenti per la cappella palatina*, op.cit. ,p.9.

¹⁵ Cfr Beniamino Ascione, *Ex Cappella Reale*, in *Portici, notizie storiche*, Portici, 1968, p. 103.

¹⁶ Antonio Sauro, *La reggia di Portici*, in AAVV, *Campania Barocca* (a cura di G. Cantone), op.cit, p. 313.

¹⁷ Si fa notare che le pareti della cappella reale erano originariamente dipinte con un fondo celeste sul quale risaltavano le paraste, le cornici ed i capitelli colorati di bianco. Tale venatura originaria, forse risalente ad un restauro ottocentesco, ma che è riscontrabile anche in altre chiese realizzate dal Canevari, come quella del SS.Corpo di Cristo in Maddaloni, fu eliminata e sostituita da un'unica tinteggiatura di bianco che, secondo quanto riferisce il Santoro, fu scelta in occasione di un restauro effettuato dalla Soprintendenza dei monumenti di Napoli: cfr. Lucio Santoro, *Il palazzo reale di Portici* in Roberto Pane, *Ville vesuviane del Settecento*, ESI, Napoli, 1959, pp 193-235; la stessa notizia viene riportata anche nel volume: Beniamino Ascione, *Portici, Notizie Storiche*, Portici, 1968, p. 104, nota 3 .

¹⁸ Questo aspetto è stato ben evidenziato dal De Seta.: "*La policromia dei marmi degli altari e delle nicchie, insieme agli intonaci dei legni dorati dei matronei e del palco reale, crea un forte contrasto con la fredda scansione determinata sulle pareti bianche delle paraste ioniche. Unici elementi cui è affidato il compito di attenuare questo contrasto, legando in un certo qual modo l'intera composizione, sono: il motivo costruito dai festoncini di alloro che percorrono l'intero perimetro della cappella al di sotto della trabeazione continua, ed i più ricchi festoni di fiori che, al di sopra dell'arcone trionfale, fiancheggiano i due putti reggenti lo stemma. D'altronde l'effetto di disomogeneità dovuto alla contrapposizione tra il nitore delle pareti e la policromia dei rivestimenti e degli arredi, ci porta a non escludere l'ipotesi che in origine alcune delle superfici delle pareti o della volta fossero affrescate*" Cesare De Seta e Maria Perone, *La reggia di Portici*, in AAVV, *Il patrimonio architettonico dell'Ateneo Fridericiano*, (a cura di Arturo Fratta), Arte tipografica editrice, p. 399.

¹⁹ Cfr Franco Strazzullo, Agostino Corsini, in *La cappella palatina*, op.cit. pp. 20 ss.

²⁰ Ivi. pp 52-53.

L'epilogo, il mistero, la morte

Svariate vicende della vita privata di Canevari permangono ancora ignote. Alcune notizie relative agli ultimi anni della sua vita sono riportate nelle celebri lettere scritte dal Vanvitelli al fratello Urbano. Dalla loro lettura si deduce che Canevari non aveva avuto figli, o quanto meno non ne aveva nei quattro anni che precedettero la sua morte; che aveva investito una parte del suo denaro nell'acquisto di case che aveva poi posto in fitto, recandosi di persona a percepire "li pigioni", fin quando le forze glielo consentirono. Da alcune lettere spedite da Lisbona alla corte di Madrid, ritrovate dalla Simal Lopez, apprendiamo che Canevari aveva un fratello, difatti la lettera del 1728, con la quale si richiedevano alla corte madrilenica le spettanze per i disegni effettuati per l'ambasciata di Spagna a Roma, risulta firmata dal fratello dell'architetto romano¹.

Sappiamo che nel 1735 Canevari abitava in Resina, ma non sappiamo di preciso ove si trovasse la sua casa. Dalla lettera del Voschi del 1741 apprendiamo che in quell'anno l'architetto abitava in Napoli e che fu sollecitato a trasferirsi a Portici almeno per le prime fasi di redazione del progetto. Non si hanno notizie invece sulle opere, i volumi, i disegni e le stampe, custodite nel suo studio e nella sua casa, né sappiamo se in occasione della sua morte, avvenuta nel 1764, anno in cui il flagello della carestia imperversò in tutto il regno, gli furono tributati omaggi ed orazioni funebri, né si conosce il luogo ove fu sepolto.

Canevari trascorse gli ultimi anni della sua vita, malato e in solitudine, assistito da un servo fiorentino che lo teneva ben isolato da tutti. Sembra che questo fido servitore fosse riuscito ad accaparrarsi tutta l'eredità dell'architetto, facendosi addirittura intestare a suo nome il testamento. Dal 1752 in poi le condizioni di salute di Canevari, ormai ultrasettantenne, peggiorarono e le apparizioni sul cantiere della reggia di Portici si fecero sempre più sporadiche. Vanvitelli in alcune lettere definisce Canevari come un uomo stravagante col quale era molto difficile stabilire relazioni amichevoli. In una lettera del 13 dicembre del 1760 spedita al fratello Urbano esprime il suo disagio di fronte alla pressante richiesta di un nipote di Canevari che intendeva recarsi in visita dallo zio, al fine di evitare che facesse testamento a favore del servo fiorentino. Canevari viene descritto da Vanvitelli come un uomo completamente rimbambito e manovrato dal suo servo ma, in verità, non sappiamo come stessero davvero le cose. Potrebbe darsi che l'anziano maestro diffidasse in piena coscienza dei suoi parenti che, come spesso accade, corrono al capezzale di un anziano familiare solo per questioni di rendite, benefici ed eredità:

*" Carissimo fratello l'affare che si cerca dai signori Borbonii, nipoti del Signor Architetto Canevari, non è da me praticabile. Quattro o sei volte, dopo che sono venuto in Napoli, io sono stato a visitare il medesimo; mai è stato da me, ma questo poco importerebbe; il fatto è che divenne di un geloso allorchè venni; divenne geloso del Fuga ancora, dopo che qua si fermò. Io non ho confidenza con lui; l'ho invitato a Caserta, mi ci sono impegnato a condurlo, non ci è mai voluto venire. Ogni volta che sono stato da lui, sempre il servitore faceva l'ascoltatore o nella camera stessa o nella vicina, con che io non o', ne posso avere mezzo con lui, e maggiormente ora che il testamento, secondo si dice, è fatto; per lo addietro andava dai pigionamenti, qualche volta; ora non ci va più. L'uomo è stravagante, sicchè io non posso impegnarmi ad alcuna cosa. Fin il povero Nicola Salvi divenne suo nemico, perchè procurava favorire li suoi parenti, che farsi credo sono li medesimi Borboni. L'unico mezzo che questi potrebbero prendere, sarebbero di venire qua e farsi vedere da lui, procurare mezzi col Nunzio, a ciò gli raccomandarsi alla Reggenza e fargli mandar via il suo servitore, cagione di tutte le cose. Ma il male maggiore è che il povero Canevari è un matto stravagante."*².

A causa delle sue continue e prolungate assenze sul cantiere di Portici, la corte incaricò Vanvitelli di dirigere alcuni lavori presso la reggia.

Canevari, a tre anni dalla morte era circondato, secondo quanto riporta Vanvitelli nelle sue lettere, da giovani inesperti ed incapaci che sovente sbagliavano anche i disegni. Lo Strazzullo riporta una lettera di Vanvitelli in cui l'artefice della reggia di Caserta dichiara che

dovette rifare di sua mano alcuni disegni sbagliati eseguiti dai giovani assistenti e che l'anziano maestro mostrò grande entusiasmo per l'aiuto offertogli:

<< Ho stimato ben di conferire con l'architetto di Portici e dilli quello che si deve fare per accomodare tutto quello che vi è di male, e siccome egli si serve di giovani a disegnare, che sono poco fondati nella perfezione, per questa volta pazienterà di permettermi a fare il disegno di questo risarcimento sul quale disegno egli stesso potrà sottoscrivere avere fatto di suo consenso e con me. Ha al sommo gradito questa parte anche se per questo verso v'era una cabala svanirà>> ³.

L'apprezzamento che manifestò in questa circostanza dimostra che Canevari non era poi così matto, irrispettoso e stravagante come venne dipinto nella precedente lettera del 1760. Resta un mistero, invece, il disegno che Vanvitelli eseguì per l'anziano architetto, dal momento che la lettera non lo precisa.

Non sappiamo se Vanvitelli avesse curato questi rapporti col Canevari perché mosso da sincera amicizia e stima o se invece fosse stato spinto da ragioni di interesse professionale. Vanvitelli era difatti ossessionato dall'idea che il Fuga potesse succedere al Canevari, timore che aveva manifestato fin dal 1756 quando in una lettera al fratello Urbano scrisse: *"E' qua il Magnifico Fuga, che ora fa vedere necessaria la sua persona per l'ospedale, perché non ha da fare niente in Roma e sta sulla veletta di poter succedere a Canevari."* ⁴.

Nel 1761 Vanvitelli venne interpellato per verificare lo stato in cui si trovavano alcune volte dei Quartieri delle guardie al fine di valutare le cause di alcuni crolli e lesioni che si erano determinati.

Nella lettera del 27 gennaio del 1761 accenna al dispaccio che ricevette per recarsi sul luogo allo scopo di verificare la consistenza del danno:

"Non so se avvisai nella mia passata che mi è venuto un dispaccio di dover'andare a visitare le nuove fabbriche de' Quartieri che si fanno a Portici, nelle quali cadono le volte, che indichi d'onde il male proviene e che rimedio si potrà apprestare per impedire ulteriori danni al resto delle fabbriche già fatte" ⁵.

L'episodio del crollo delle volte nella caserma della guardia reale, sovente riportato da molti studiosi e storici, ha fatto pensare che Canevari fosse in qualche modo responsabile dell'evento, facendo intravedere presunte incapacità o imperizie del maestro romano. In realtà, come ha ben documentato lo Strazzullo, che ha ricostruito la successione dei documenti inerenti all'intera vicenda, il crollo delle volte vi fu davvero ma ne fu responsabile l'ingegner Caputo artefice dei lavori e non Canevari. In ogni caso la vicenda finì per rivelarsi un vero e proprio smacco, più per lo stesso Vanvitelli che per l'anziano architetto romano e per i suoi collaboratori ⁶. Dopo aver accusato l'ing. Caputo, assistente del Canevari, di essere stato il principale responsabile del crollo, Vanvitelli effettuò una perizia nella quale mise in luce la negligenza tecnica del Caputo, auspicando che la corte ne decretasse l'allontanamento. Vanvitelli sperava forse in questo modo di sgombrare il campo da un possibile successore di Canevari. Il tribunale della Sommaria con deliberazione del 20 maggio 1761, non convinto delle accuse mosse dal Vanvitelli contro il Caputo, affidò un'ulteriore perizia all'architetto Giuseppe Astarita, coadiuvato dal cav. Ferdinando Fuga. I due architetti dimostrarono che il crollo delle volte non fu dovuto ad imperizia tecnica del Caputo, bensì alle frequenti scosse di terremoto causate dal Vesuvio ⁷.

Giova ricordare che negli anni che precedettero il crollo delle volte, il Vesuvio era effettivamente in piena attività. Tra la fine del 1754 e gli inizi del 1755 vi fu una nuova violenta eruzione che mise in allarme tutti i paesi dei versanti pedemontani.

A conclusione dell'intera vicenda il Caputo risultò indenne dalle responsabilità attribuitegli e fu non solo riammesso al ruolo che occupava, ma venne addirittura nominato, alla morte di Canevari, ingegnere di Casa Reale per la reggia di Portici.

Questo episodio dimostra che qualsiasi tentativo di gettare un'ombra sulla figura di Canevari e dei suoi assistenti fu sistematicamente contrastato, e non è un caso se fu proprio Fuga a mettere fuori gioco i sospetti e le accuse mosse dal Vanvitelli.

Se ripercorriamo tutta la corrispondenza epistolare di Vanvitelli col fratello Urbano, possiamo evincere l'importanza che presso la corte di Napoli ricoprì il piacentino Conte

Gazzola, massone ed amico del principe di San Severo Raimondo di Sangro, come intermediario e protettore degli architetti che operavano presso la corte di Napoli.

Figura di spicco della massoneria napoletana il conte piacentino Felice Gazzola fu militare di alti ranghi, uomo colto e raffinato che giunse a Napoli al seguito del re Carlo di Borbone. Felice Gazzola, figlio di Gian Angelo Gazzola che fu ambasciatore di Francesco Farnese alla corte d'Inghilterra, nacque a Piacenza nel 1698. Fu filantropo, scienziato ed artista, stratega e matematico, si occupò di architettura militare, archeologia, scultura e pittura. L'Ambiveri gli attribuisce la scoperta delle rovine di Paestum che fece disegnare all'architetto Sabatini. Recenti ricerche hanno dimostrato che fu Mario Gioffredo a segnalare al conte Gazzola le famose rovine Pestane. Il Gazzola fu al servizio di Carlo di Borbone, sia a Napoli che in Spagna. Durante la guerra contro il Portogallo venne inviato da Carlo III a dirigere l'assedio di Almeida. Raggiunse i più alti gradi nell'esercito fondando a Segovia nel 1764 la Real Accademia delle Artiglierie. E' ricordato nella sua città natale per aver fondato nel 1771 un istituto d'arte allo scopo di avviare i giovani meno abbienti allo studio della pittura e della scultura. Si spense a Madrid il 15 maggio del 1780 all'età di 88 anni. Nel museo di Piacenza ove è raccolta una ricca collezione di armi antiche donata dal Gazzola, è esposto anche un suo ritratto che fu eseguito dal professor Pollinari piacentino, allievo del pregevole istituto da lui fondato⁸.

Felice Gazzola, ben prima di giungere nel napoletano a seguito di re Carlo, era stato già iniziato alla massoneria in Inghilterra e durante la famosa battaglia di Velletri ebbe modo di conoscere il principe di Sansevero⁹. Per i suoi rodati rapporti con le logge inglesi, divenne emissario di spicco delle logge napoletane. Assieme all'alfiere Zelaja introdusse la massoneria fra gli alti ufficiali dell'esercito contribuendo alla nomina del principe di Sansevero a << Gran Maestro delle Logge Neapolitane >>.

Il Gazzola, <<chiaro per scienze e matematiche dottrine>> come lo definì il Colletta, era solito ospitare presso la sua casa di via Chiatamone gli aderenti alla loggia Carafa fondata dal principe di San Severo. La sua dimora era meta prediletta di nobili ed ambasciatori di varie nazionalità. Secondo un manoscritto anonimo citato dal D'Ayala: << nel palazzo del conte Gazzola, situato a Chiatamone in prossimità della strada di Santa Lucia, molta pessima gente di varie nazioni si radunava >>¹⁰.

Rivestì un ruolo di primo piano nelle vicende che portarono alla realizzazione della reggia di Caserta intessendo rapporti molto stretti con il Vanvitelli, aspetto che si evince dal famoso carteggio del grande architetto col fratello Urbano.

Appassionato cultore di arte ed architettura avea intessuto rapporti anche con altri architetti che operarono nel napoletano fra cui Mario Gioffredo che gli segnalò l'importanza delle rovine di Paestum¹¹.

Il Gazzola viene descritto in molte lettere del Vanvitelli come il principale protettore della rosa di architetti che operavano a corte.

La lettera del 18 luglio 1761 è estremamente chiarificatoria dell'atteggiamento, forse erroneo, tenuto dal grande artefice della reggia di Caserta verso gli altri architetti che operavano presso la corte di Napoli. Vanvitelli sembra quasi pentirsi delle feroci parole con cui, in altre lettere o dichiarazioni, forse rese in pubblico, aveva dileggiato ed apostrofato le figure di Canevari, Fuga, Gioffredo e Sabatini. Egli sembra quasi consapevole di aver tirato troppo la corda verso uomini che erano protetti da esponenti di spicco della massoneria partenopea. Ma si scorge nel testo anche il lato umano della sua personalità difatti, dopo la partenza del Gazzola per la Spagna si sente da questi abbandonato e crede che un tale atteggiamento sia dovuto a qualche sgarbo o locuzione impropria che poteva aver indotto il conte a preferire il Sabatini a lui. Ma la lettera in questione è importante poiché ci fa capire che Canevari, assieme al Fuga, fu uno degli architetti più protetto dal Conte Gazzola e quindi dalla Massoneria.

La preoccupazione principale di Vanvitelli era quella di veder sistemato il figlio Carlo e la sua famiglia e di ciò più volte aveva scritto al fratello, manifestandogli il suo desiderio di continuare ad essere protetto dal Gazzola:

<< Il conte Gazzola seguita il Re Catolico in ogni loco ove egli va, essendoli stata assegnata l'abitazione per tutte le ville e Palazzi Reali per ordine preciso del Re. Il prencipe di Jaci, ambasciatore passato della corona di Napoli in Spagna, è partito da Madrid per far ritorno qua il 24 passato giugno. Sarassi imbarcato a Cartagena e con due navi da guerra se ne viene con la moglie e la famiglia. Quali navi condurranno via la robba di Gazzola, la quale si imballa a tutto potere. Gli ho scritto lettera di rallegramenti e nello stesso tempo gli ò ricordato non volersi scordare di me nella considerazione favorevole presso il Re Cattolico, con sicurezza che non recherò incomodo all'impieghi e commissioni del Sabatini, come neppure ò recato danno in Napoli né al Fuga, né al Canevari et altri, etc, ma che molto desiderava trovare impiego per i miei figli, etc, et similia. Tantopiù che lui già è informato quale sia la condotta che io soffro.>>¹².

Nella lettera del 17 aprile del 1764 Vanvitelli scrive al fratello Urbano della sopraggiunta morte del Canevari. Il tono appare lapidario ed ai limiti del cinismo: "*Ho saputo già la morte di Canevari; non chiederò niente, perché solo qualche nuovo sgarbo potrebbe risultare: mi basta fin qui. Iddio mi aiuterà per altra via*"¹³.

Note

¹ Scrive la Simal Lopez " Conosciamo i lavori che realizzò per gli ambasciatori spagnoli fra il 1724 ed il 1727 grazie ai reclami dei suoi onorari nel 1728 da Lisbona, presso la corte ove si trasferì per lavorare agli ordini del Monarca Joao V. Mediante suo fratello, Canevari reclamava una paga di 1500 scudi romani e altri 450 per un suo collaboratore. Davanti a questa petizione, l'ambasciatore Bentivoglio cominciò a richiedere informazioni, comprovando che Canevari aveva lavorato per il palazzo con l'aiuto di Camillo Paladini. " .

Mercedes Simal López, *El Palacio de Espana en Roma, Embajada hispana ante la Santa Sede, segun Antonio Canevari (1726)* in <<Reales Sitios>>, op.cit. nota 14 di p.74.

² Franco Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della biblioteca Palatina di Caserta*, Congedo editore, Lecce, 1976, Lettera 822, Napoli 13 dic. 1760, Vol.II .

³ Ivi, Lettera n.850, Napoli 28 marzo 1761, Vol.II.

⁴ Ivi, Lettera n. 368, Napoli 14 aprile 1756, vol.I, p. 536 .

⁵ Ivi, lettera del 27 gennaio 1761.

⁶ Franco Strazzullo, *Canevari e Vanvitelli* in *Documenti per la cappella palatinadi Portici*, op.cit. pp.11-16.

⁷ *Ibidem*

⁸ Queste notizie sono state tratte dalle seguenti opere:

Luigi Ambiveri, *Gli artisti piacentini, appendice*, 1879.

Luigi Mensi, *Felice Gazzola* in *Dizionario biografico piacentino*, 1899.

Arzegni, *Condottieri, capitani, tribuni* in *Enciclopedia bio-bibliografica italiana*, tomo 3,1937.

G.di Gropello, *Il generale Felice Gazzola*, in *Il Gazzola 1781-1981*(a cura di F. Arisi-G. di Gropello-G. Mischi), Piacenza,1981.

⁹ Ulteriori notizie sui rapporti tra il Gazzola ed il Sansevero sono riportate negli scritti di Pietro Napoli Signorelli, che fu allievo di Gianbattista Vico. Il Gazzola forte dei suoi contatti con l'Inghilterra fu uno dei principali sostenitori dell' elezione del Principe di Sangro a <<Gran Maestro delle Logge Napolitane>>. Cfr. Giuseppe Rosica, *Raimondo di Sangro, un breve profilo* in <<Zenit >>.

¹⁰ Cfr. Carlo Francovich, *Storia della massoneria in Italia*, op. cit., pag.105 e Anonimo, *Loggia Caraffa*, in *Le prime logge dei liberi muratori a Napoli*, op. cit., p.250

¹¹ Per approfondimenti sui rapporti tra Gioffredo e il Conte Gazzola rinviamo al saggio di Benedetto Gravagnuolo: Benedetto Gravagnuolo, *La sacra origine dell'architettura* in B. Gravagnuolo (a cura di), Mario Gioffredo, op.cit. ; Rosanna Cioffi, *Riscoperta dell'antico e ideologia massonica a Napoli*, inAAVV,(a cura di Alfonso Gambardella), *Ferdinando Fuga*, ESI, Napoli, 2001.

¹² Franco Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli*, cit. lettera N.879, Napoli 18 luglio 1761, p. 721, vol.II

¹³ Franco Strazzullo, *Canevari e Vanvitelli*, op.cit., p.16 .

Principali studi sull'opera di Giacomo Antonio Canevari in Roma, Portogallo e Napoli

L'elenco contempla titoli di saggi, articoli e volumi, sia italiani che stranieri, che affrontano specificamente o che citano e menzionano le opere dell'architetto. Sono stati intenzionalmente esclusi dall'elenco quei testi che pur collegati tematicamente all'opera di Canevari o a sue opere non lo menzionano direttamente. L'elenco redatto segue il criterio della successione delle date di edizione.

G. GHEZZI, *Le Buone Arti sempre più gloriose nel Campidoglio*, Roma 1704, p. 65.

NICOLA PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti* (cod. ms. Capponi 257.), Roma 1724 (a cura di Catherine e Robert Enggass), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977, pp. 153-154.

VINCENZO GIOVARDI, *Notizie del Nuovo Teatro degli Arcadi aperto in Roma l'anno 1726*, Roma, 1727 (s.e. Londra 1804).

LIONE PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, scritte e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna*, in Roma 1730-36, vol II, p.546.

J. A. DE COLMENAR, *Annales d'Espagne et de Portugal*, Amsterdam 1741.

FRANCISCO XAVIER DA SILVA, *Elogio Funebre e Historico de D. Joao V*, Lisboa 1750, p.90.

DIOGO RANGER DE MACEDO E ALBUQUERQUE, *Elogio Historico e panegirico do muito alto, muito poderazo e Fedelissimo Rey D. Joao V*, Lisboa 1751, pp.6-23.

UGO VALERI, *L'ultimo allievo del Bernini: Antonio Valeri*, Società tipografica, Roma, 1956, pp. 39-41.

L. MORERI, *Le Grand Dictionnaire Historique* vol. VI, 1759.

GIOVANNI PIETRO CHATTARD, *Nuova Descrizione del Palazzo Vaticano, o sia del Palazzo apostolico di S. Pietro*, I, Roma, 1762, p. 264.

FILIPPO TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma. Opera cominciata dall'abate Filippo Titi con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente*, Roma 1763

FRANCESCO VENUTI, *Roma moderna*, Tomo I, parte II, Roma 1767.

FRANCISCO VIEIRA DE MATTOS, *O insigne Pintor e leal esposo Vieira Lusitano, historia verdadera que ale escrevem cantos Lyricos...* Lisboa, 1780.

FRANCESCO MILIZIA, *Antonio Canevari*, in *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma, Dalla Stamperia Reale, MDCCLXXXI (1781), Pag.331. La prima edizione di questo volume fu edita a Roma nel 1768, seguì una seconda edizione edita in Parma nel 1781, una terza edizione edita in Bassano nel 1785, una ristampa anastatica di quest'ultima in due volumi edita a Bologna nel 1978, un'edizione francese edita a Parigi nel 1771 ed una successiva del 1819, ed infine una traduzione inglese edita a Londra nel 1826.

FRANCESCO MILIZIA, *Nicolò Salvi*, in *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Ivi, p. 332.

FRANCESCO MILIZIA, *Ferdinando Fuga*, in *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Ivi, p.349.

FRANCISCO VIEIRA DE MATTOS, *O insigne Pintor e leal esposo Vieira Lusitano, historia verdadera que ale escrevem cantos Lyricos...* Lisboa, 1780.

M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1784.

NICOLA NOCERINO, *La Real Villa di Portici illustrata dal Reverendo D. Nicola Nocerino parroco in essa*, 1787.

PIETRO D'ONOFRI, *Elogio Estemporaneo per la Gloriosa memoria di Carlo III monarca delle Spagne e delle Indie*, Napoli, 1789, p. 141.

SALVATORE PALERMO, *Notizie del Bello e del Curioso che contengono le Real Ville di Portici, Resina, lo scavamento Pompeiano, Capodimonte, Cardito, Caserta e San Leucio che servono di continuazione all'opera del canonico Celano*, Napoli 1792.

STEFANO TICOZZI, *Antonio Canevari* in *Dizionario degli Architetti, scultori, pittori intagliatori in rame ed in pietra*, ecc, Milano, 1830, I vol. pp.266.

FILIPPO DE BONI, voce "*Canevari*" in *Biografie degli artisti*, 1840, p. 78.

E. PISTOLESI, *Descrizione di Roma e suoi contorni*, Roma 1841, pp.243, 416.

DIEGO RAPOLLA, *Portici Memorie storiche*, Stabilimento Tipografico Vesuviano, Portici 1841.

LE COMTE A. RACZYNSKI, *Antonio Canevari* in *Dictionnaire Historico Artistique du Portugal*, 1847.

CAMILLO NAPOLEONE SASSO, *Cenno biografico dell'architetto Antonio Canevari* in *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano dallo stabilimento della Monarchia fino ai giorni nostri*, vol.I, Napoli, 1856-1858, pp 367-369.

T. CARAVITA, *I codici e le arti di Montecassino*, Montecassino 1869-1870, vol. III, pp 443- 450.

G. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti per la storia, le arti e le industrie napoletane*, Napoli 1883-1891, V, p. 436.

TITO TOPINI, *Storia Eustachiana*, Roma 1895.

NICOLA DEL PEZZO, *Siti Reali, Il palazzo reale di Portici*, in << Napoli Nobilissima>>, 5, fasc. 11-12, Napoli 1896.

SOSA VITERBO, *Antonio Canevari*, dal DIZIONARIO HISTORICO E DOCUMENTAL DOS ARQUITECTOS, ENGENHEIROS E CONSTRUTORES PORTUGUESES, vol.I, Imprensa Nacional Casa de Moeda, 1988, riproduzione in fac-simile dell'esemplare del 1899.

GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, *Palacios e solare portuguezes* in *Enciclopedia pela imagem*, Porto 1900.

MANUEL AMARAL, voce "*Vieira (Francisco de Matos)*", in *Dicionario Historico, corografico, Heraldico, biografico, bibliografico, numismatico e artistico*, Romano Torres Editor, 1904-1995, vol.VII, pp. 459-460

BENEDETTO CROCE, *I seggi di Napoli*, in << Napoli Nobilissima>>, n.s. febr.1920, vol.I, fasc. II, p.17.

BENEDETTO CROCE, *I seggi di Napoli* in *Nuove curiosità storiche*, Napoli, Ricciardi, 1921, p.50.

PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII* (dall'opera inedita di P. N. Signorelli sul regno di Ferdinando IV, adombrato in 3 volumi in continuazione delle vicende della cultura delle Sicilie, *Arti del Disegno*) a cura di G. Ceci, in <<Napoli nobilissima>>, nuova serie,II anno 1921, p. 13.

MICHELANGELO SCHIPA, *Reali delizie Borboniche* in << Napoli Nobilissima>>, n.s. luglio/agosto 1922 vol. III, fasc.IX-X, pp. 146-148.

CIRILLO VOLKMAR MACHADO, *Collecao de Memorias as vidas des pintore e escultores architectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiverao em Portugal*, (1823), Coimbra 1922.

MICHELANGELO SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, Società editrice Dante Alighieri, Milano-Roma- Napoli, 1923, vol.I, pp.267-270 e vol. II p.241.

GIUSEPPE CASCIOLI, *Guida illustrata al Nuovo Museo di S. Pietro*, Roma 1924.

G. DE MATOS SEQUEIRA, *Relação de varios casos notáveis e curiosos sucedidos em tempo na cidade de Lisboa*, Combra, 1925.

ROBERT C. SMITH, *The art of Portugal 1500-1800*, New York, 1928, pp.103

JEAN PAUL ALAUX, *Académie de France à Rome, ses directeurs, ses pensionnaires*, 2 vol.; Paris, 1933.

- OSKAR POLLACK, *voce Canevari* in U. Thieme - F. Becker, *Kunstler- Lexikon*, V, Leipzig , 1936, p.501
- THOMAS POENSGEN, *Die Deckenmalerei in Italianischen Kirchen* , Berlin 1936.
- OSCAR POLLACK, *Voce Canevari* in U. THIEME F. BECKER, *Kunstler Lexikon*, V, Leipzig, 1936, p. 501.
- VINCENZIO GOLZIO, *Artisti romani all'estero: Antonio Canevari e Vincenzo Mazzoneschi*, in <<Roma>>, XVI, 1938, pp. 464-465.
- JOSE' DA CUNHA SARAIVA, *O Aqueduto das Aguas Livres e o arquitecto Ludovice*, in << Boletim Cultural e Estatístico da Camara Municipal de Lisboa>>, vol. I, n.4, Lisboa 1938.
- ROBERTO PANE, *Architettura dell'età Barocca in Napoli*, Napoli 1939, p. 203.
- EMILIO LAVAGNINO, *Gli artisti italiani in Portogallo*, La libreria dello Stato, 1940, XVIII E.F. p. 94.
- A. VIEIRA DA SILVA, *As Muralhas da Ribeira de Lisboa*, volume I, Publicações Culturais da Camara Municipal de Lisboa, 1940.
- EMILIO LAVAGNINO, *L'art Baroque au Portugal, in XVI sec.* , Congress International d'Histoire de l'art, Lisbonne, 1941.
- JOSE' FERNANDEZ PEREIRA, *Arquitectura e escultura de Mafra, Retorica da Perfeição*, Editorial Presença, Lisboa, 1944, p. 128.
- JUAN DE COUTRERAS (MARQUEZ DE LOZOJA), *Historia del Arte Hispanico*, Tomo IV, Barcellona-Buenos Aires, 1945, p. 430 .
- FURIO FASOLO, *Il progetto di G. B. Contini per San Francesco delle Stimmate*, in Bollettino del Centro Nazionale di Studi di Storia dell'Arch. N.4, 1945, p.13 sgg.
- ALESSANDRO CRUCIANI, *Voce "Canevari"* in Enciclopedia Italiana delle Lettere, Scienze ed Arti fondata da Giovanni Treccani , Roma 1949, p. 724.
- F. DE FILIPPIS , *Le reali delizie di una capitale*, Napoli 1952.
- LUCIO SANTORO, *La reggia di Portici* in ROBERTO PANE, GIANCARLO ALISIO, PAOLO DI MONDA, LUCIO SANTORO, ARNALDO VENDITTI, *Ville vesuviane del '700*, Esi Napoli, 1959, nota 28 pp.228-229.
- UGO IMPERATORI, *Dizionario degli Italiani all'Estero*, 1956, p. 361.
- EBERHARD HEMPEL, *Gaetano Chiaveri, Der Architekt der katholischen Hofkirche in Dresden*, Henau /M.1956, p.191.
- UGO VALERI, *L'ultimo allievo del Bernini: Antonio Valeri*, Società tipografica, Roma , 1956, pp. 39-41.
- ARMANDO SCHIAVO, *La fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*, Istituto poligrafico dello Stato, 1956.
- VINCENZO GOLZIO, *La facciata di S. Giovanni in Laterano e l'architettura del Settecento* in Miscellanea Bibliothecae Hertzianae, Monaco, 1961, pp.450-463.
- ARNALDO VENDITTI, *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli 1961
- AYRES DE CARVALHO, *Don Joao V e a Arte do seu tempo*, Lisboa 1962
- MARIO GUEDES REAL, *O Paço dos Arcebispos* in << Boletim da Junta Distrital Lisboa>>, Lisboa 1962, pp. 3-25.
- BRUNO MOLAJOLI, *La reggia di Capodimonte*, Cava dei Tirreni 1963.
- FRANZ GRAF WOLFF METTERNICH, *Römischen bei Kirchenentwürfen von Johan Conrad Schlaun*, in Scritti in onore di Mario Salmi, III, Roma, 1963, p. 200 sgg.

CARLOS DE AZEVEDO, JULIETA FERRAO, ADRIANO DE GUSMAO, *Monumentos e Adifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Lisboa 1963.

FRANCO MANCINI, *Scenografia napoletana dell'Età Barocca*, Napoli 1964, pp. 19,107.

RAFFAELE MORMONE, *Documenti per la storia dell'architettura napoletana del Settecento*, in <<Napoli Nobilissima>>, III (1963-64), p. 120.

R. DOS SANTOS, *Oito Seculos de Arte Portuguesa*, II Lisboa, 1965, p.237.

CARLA APPETITI, *Sant'Eustachio*, Roma, 1966, pp.33-34 ; p. 35, 66.

PAOLO PORTOGHESI, *Roma Barocca*, Roma 1966, pp. 295,420, 434.

GINO DORIA e RAFFAELLO CAUSA, *La reggia di Capodimonte*, Sadea, Firenze, 1966.

ANTHONY CLARCK, *Master Drawings*, 1967, pp. 3-13, plates 1-16 (pubblica il ritratto del giovane Canevari).

GAETANA CANTONE, *Chiesa e Convento di S. Giuseppe delle Scalze*, in <<Napoli Nobilissima>> III s. ,VI 1967, pp.114-152 .

CARLOS DE AZEVEDO, *Solares Portugueses. Introdução ao studio de casa nobre*, Lisboa,Livros Horizonte, p.e. 1969, s.e. 1988, p. 359 sgg..

HELLMUT HAGER, *Il modello con la sacrestia a pianta ovale in Filippo Juvarra e il concorso dei modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la nuova Sacrestia di S. Pietro*, De Luca, Roma 1970, nota n.170, p. 58 .

AMEDEO QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, vol. VI, Napoli, 1970.

RENATO DE FUSCO, *L'architettura della seconda metà del Settecento* in *Storia di Napoli* , Vol VIII, Napoli 1970, p. 364.

CHRISTOF THOENES, *Neapel und Umgebung*, Stuttgart 1971, pp. 399-402.

HELLMUT HAGER, *Il modello di Ludovico Risconi Sassi del Concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano ed i progetti a convessità centrale durante la prima metà del Settecento in Roma*, in <<Commentari>>, XVII, 1971, 1, pp. 36-37.

J. GARMS. *Die Briefe des Luigi Vanvitelli an seinen bruder Urbano in Rom : KunstHistorisches material*, in <<Romische Historische Mittelungen>>, Rom -Wien 1971, XVIII, pp.203-279.

JOSE' AUGUSTO FRANÇA, *Una città dell'Illuminismo. La Lisbona del marchese di Pombal*, Officina Edizioni, 1972.

ARNALDO VENDITTI, *Note sull'architettura di Antonio Canevari* , in << Studi Romani>>, XXI, vol. III, 1973, p.358-365 .

LUIGI DE LUTIO DI CASTELGUIDONE , *I sedili di Napoli* , Morano editore, 1973, pp. 69-70.

A. SCOTTI, *L'accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del Settecento*, in atti del convegno " A arte em Portugal no Seculo XVIII", Braga, 1973.

S. BOSCARINO, *Juvarra architetto*, Roma 1973, p. 108.

GIANCARLO ALISIO, *Una rilettura su inediti di palazzo reale di Portici*, in <<Architettura- Cronache e storia>>,n.226, agosto 1974, pp.263-267.

PAOLO MARCONI, ANGELA CIPRIANI, ENRICO VALERIANO, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Accademia Nazionale di S. Luca, Roma 1974, vol.I.

PAOLO MARCONI, *L'accademia nazionale di San Luca*, Roma 1974.

ARNALDO VENDITTI - MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Antonio Canevari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1975, pp. 55-58.

- F.J. DE LA PLAZA, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid 1975, p. 21.
- FRANCO STRAZZULLO, *Documenti per la cappella palatina di Portici*, Napoli, 1975, p. 17.
- HELLMUT HAGER, *On a project ascribed to Carlo Fontana for the facade of S. Giovanni in Laterano*, in <<the Burlington Magazine>>, CXVII, n.863, 1975.
- FRANCO STRAZZULLO, *Documenti per la cappella palatina di Portici*, Napoli, 1975, p. 16-17.
- GIANCARLO ALISIO, *Siti Reali*, in AAVV, *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, Centro Di, Firenze 1975, p.74.
- ANTHONY BLUNT, *Caratteri dell'architettura napoletana dal tardo barocco al classicismo*, in AAVV, *Civiltà del'700 a Napoli, 1734-1799*, Centro Di, Firenze, 1975, p. 68.
- GIANCARLO ALISIO, V. CARUGHI, A. DI STEFANO, A. MICCOLI, *L'arciconfraternita della SS. Trinità dei pellegrini in Napoli*, Editoriale scientifica, Napoli 1976, p. 49.
- ANDREA SANTANIELLO, *La reggia di Portici*, Giovannini, Napoli 1976.
- FRANCO STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della biblioteca Palatina di Caserta*, Congedo editore, Lecce, 1976, Lettera 822, Napoli 13 dic. 1760, Vol.II/ Lettera n.850, Napoli 28 marzo 1761, Vol.II/ Lettera n. 368, Napoli 14 aprile 1756, vol.I, p. 536 / lettera del 27 gennaio 1761, vol II.
- ANNA MARIA GIORGETTI VICHI (a cura di), *Gli Arcadi dal 1690 al 1800, Onomasticon*, Arcadia accademia letteraria italiana, Roma 1977.
- GIANCARLO ALISIO, *Urbanistica napoletana del Settecento*, Dedalo Bari, 1979.
- JOAO MIGUEL DOS SANTOS SIMOES, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa 1979.
- MARIA PERONE, *Palazzo reale di Portici*, in CESARE DE SETA, LEONARDO DI MAURO, MARIA PERONE, *Ville Vesuviane*, Milano 1980, pp. 102-131.
- GEORGES L. HERSEY, *Capodimonte in Carlo di Borbone a Napoli e a Caserta*, in *Storia dell'arte italiana, momenti di architettura*, vol.12. Einaudi, Torino 1980.
- HELLMUT HAGER, S. MUNSHOWER, *Architectural Fantasy and Reality. Drawings from the Accademia di San Luca in Rome*. Concorsi clementini 1700-1750, catalogo della mostra, University Park, 1981.
- CESARE DE SETA, *Architettura ambiente e società a Napoli*, Einaudi, Torino, 1981, p.16.
- H. LORENZ, *Unbekannte projecte fur die fassade von S. Giovanni in Laterano*, in << Wiener Jahrbuch fur kunstgeschichte>>, XXXIV 8 (1981), pp.183-187, tavv. 122-123.
- RODOLFO LANCIANI, *Pagan and Christian Rome*, Houghton, Hifflin and Company, Boston and New York, 1982.
- CLAUDIO STRINATI, *Chiesa delle SS. Stimate di San Francesco d'Assisi in Roma*, Roma 1982.
- ALESSANDRO DEL BUFALO. *Giovanni Battista Contini e la tradizione dal tardomanierismo nell'architettura tra 600 e 700*, Edizioni Kappa, Roma 1982, p. 108 nota 28.
- PAOLA FERRARIS, *Antonio Canevari architetto dell'Arcadia (attività romana 1703-1727)*, relatrice prof. Bianca Tavassi. Tesi di specializzazione in Storia dell'arte medievale e moderna discussa il 15 luglio 1986.
- JOSE' FERNANDEZ PEREIRA, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Lisboa 1986, p. 198 e pp. 218-219.
- JOSE' FERNANDEZ PEREIRA, *A Acção artistica do primiero patriarca de Lisboa*, 1986.
- ANNE DE STOOP, *Quintas e Palacios non arredores de Lisboa*, Lisboa 1986.
- PAOLA FERRARIS, *L'arcadia nella diplomazia internazionale: il Bosco Parrasio Gianicolense*, in "Atti e memorie dell'Accademia letteraria italiana", vol.VIII (1986-87), pp.227-268.

LUCIO SANTORO, *Residenza dei Borbone: Napoli, Palazzo Reale di Capodimonte*, in AAVV, *Palazzi reali e residenze signorili* (a cura di F. Conti), Novara 1986.

YVES BOTTINEAU, *El arte cortesano en la Espana de Felipe V (1700-1746)*, Madrid 1986, pp. 580-581.

ANTONELLA FERRI MISSANO, *Alcune novità su Capodimonte e sul sistema museale borbonico a Napoli*, in <<Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli>> Vol. XXIX, n.s. XVII (1986-87), pp. 89-113.

PAULO VARELA GOMES, *A cultura arquitectonica e artistica em Portugal no Séc. XVIII*, Lisboa 1988, p. 23.

V. CARDARELLI, P.ROMANELLO, A. VENDITTI, *Ville Vesuviane*, Electa, Napoli, 1988

PIERPAOLO QUIETO, *Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo*, Bentivoglio, Roma 1988.

PAOLA FERRARIS, *La fabbrica della chiesa delle Stimate in Roma e la statua di San Francesco di Bernardino Cametti*, in <<Storia dell'Arte>>, n. 65, 1989.

JOSE' EDUARDO HORTA CORREIA, voce *Urbanismo*, in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa 1989, p. 509.

ANTONELLA FERRI MISSANO, *Il processo a Giovanni Antonio Medrano, indizi per una storia della fabbrica della reggia di Capodimonte*, nota di Antonella Ferri Missano presentata ai soci ordinari Franco Strazzullo e Teodoro Fittipaldi, in <<Atti dell'Accademia Pontaniana>>, Nuova serie vol.XXXVII, Anno Accademico 1988, Giannini editore, Napoli 1989, p.208.

MARGARIDA CALADO, *Academia de Portugal em Roma*, in *Dicionario de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa 1989.

LEONOR FERRAO, *Necessidades, palacio, Convento e Igreja das* in *Dicionario de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa 1989, pp. 312-314.

SERGIO ATTANASIO, *La reggia di Portici tra urbanistica ed architettura*, in *Quaderni Vesuviani*, n. 06-07 settembre 1989.

STEFANO MAZZOLENI e DONATELLA MAZZOLENI, *L'orto botanico di Portici*, Napoli 1990.

MASSIMO PICA CIAMARRA, RENATO CARELLI, *Il Sito Reale di Portici: da residenza dei Borbone a sede Universitaria*, in <<Fridericiana>>, rivista dell'Università degli studi di Napoli "Federico II", anno 1,n.1 a.a.1990-91.

JOSE' FERNANDEZ PEREIRA, *A Acção artistica do primeiro Patriarca de Lisboa*, Lisboa 1991.

ELISABETH KIEVEN, *il ruolo del disegno : il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano* in *De Urbe Architectus, modelli , disegni , misure, la professione dell'architetto Roma 1680- 1750*, Roma 1991, pp. 78-123.

SANDRO BENEDETTI, *Architettura in Arcadia: poetica e formatività*, in *Atti del Convegno di Studi: L'Arcadia, Atti e Memorie* (Roma 15-18 Maggio 1991), Roma 1991-94, pp. 355-365.

GIANFRANCO GRITELLA, *Juvarra e l'architettura*, Franco Cosimo Panini, Modena, 1992, p 339 e p. 141.

RUDOLF WITTKOWER, *Arte e Architettura in Italia , 1600-1750*, Einaudi, Torino, 1993, p. 351 n. 82.

JAY A. LEVENSON, *The Age of the Baroque in Portugal*, (catalogue d'exposition, Washington, National Gallery of Art, 1993-1994), London/ New Heaven, 1993.

NICOLA SPINOSA, *Il Museo Nazionale di Capodimonte*, Guida Artistica, Electa, Napoli 1994, pp. 7-16.

UMBERTO BILE E MANUELA LUCA DAZIO, *La reggia , 1734-1985* in AAVV, *Capodimonte, da reggia a Museo*, Elio de Rosa, 1994 pp.23-25.

ALFREDO BUCCARO, *Modelli funzionali della residenza nobiliare napoletana: le fonti catastali* in AAVV, *L'uso dello spazio privato dell'età dell'Illuminismo*, Tomo II (a cura di Giorgio Simoncini) Leo. S. Olschki editore, 1995, pp 460-462.

PAOLA FERRARIS, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini), Argas Edizioni, Roma, 1995.

PAOLA FERRARIS, *Antonio Canevari a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini), Argas Edizioni, Roma 1995, pp. 57-66.

M. LUCA' DAZIO e UMBERTO BILE (a cura di), *Capodimonte da reggia a museo*, Elio de Rosa, Napoli 1995, pp.23-25.

JOSE' FERNANDEZ PEREIRA, *O Barroco do seculo XVIII*, in *Historia de Arte Portuguesa*, vol.3 Lisboa, 1995, p.150.

PAOLA IZZO, *Antonio Canevari e Giovanni Antonio Medrano, Opere architettoniche ed effimero*, tesi di dottorato relatrice Prof. Gaetana Cantone, anno 1997 .

MARCELLO FAGIOLO, *Corpus delle feste in Roma . Il Settecento e l'Ottocento*, Roma 1997, pp. 50-52 .

J IMORDE, *On Wandering Threes and high minded Speech: The Bosco Parrasio in Rome*, in <<Daidalos>> n.65. 1997, pp.54-59.

GIUSEPPE BONACCORSO, TOMMASO MANFREDI, *I virtuosi del Pantheon, 1700-1758*, Roma 1998.

BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAZ. *La presenza di Filippo Juvarra a Madrid e le reazioni al suo progetto per il Nuovo Palazzo Reale*. In AAVV, *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, (a cura di A.BONET CORREA, BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAZ , GAETANA CANTONE), Electa Napoli, 1998 , p.44.

SONIA BRUNO, *Capodimonte: da "Delizia reale" a patrimonio collettivo*, in AAVV, *Il real bosco di Capodimonte*, De Luca Edizioni, Roma 1998, pp.11-24

HELLMUT HAGER, *Il "modello grande" di Filippo Juvarra per la nuova Sacrestia di San Pietro in Vaticano*, in AAVV, *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, (a cura di A.B. Correa, B.B. Esquivias, G.Cantone), Electa Napoli, 1998, p. 114;

VALTER VANNELLI, *Roma ,Architettura, la città tra memoria e progetto*, Edizioni Kappa, Roma, 1998. (su palazzo Bolognetti- Torlonia , p. 61, 63, 66, 112 , 123, 122, 151, 152).

GIANCARLO ALISIO, *Una residenza tra mare e vulcano* , in AAVV, *La reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento*, Elio De Rosa editore, Napoli 1998, pp. 8-9.

GIOVANNA SARNELLA, *Le vicende costruttive della chiesa del SS. Corpo di Cristo in Maddaloni* in <<Rassegna ANIAI>>. Pubblicazione trimestrale dell'Associazione ingegneri e architetti della Campania, n. 4-1998, pp.19-22.

L. ARRUDA, *Azulejaria Barroca portuguesa: figuras de Convite*, Lisboa 1998.

MATILDE PESSOA DE FIGUEIREDO TAMAGNINI, *Palacio do Correio - Mor em Loures*, Liv. Ferin , 1998 .

WALTER ROSSA, *Além da Baixa, indícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista*, Lisboa 1998.

WALTER ROSSA, *A imagen Ribeirinha de Lisboa. Alegoria de uma estética urbana Barroca e instrumento de propaganda para o Império*, Universidad de Coimbra, 1999, nota 72, p. 1338 .

PAOLA FERRARIS, voce Canevari, in AAVV, << In Urbe Architectus>>, *Modelli , Disegni, Misure: La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, Roma , 1999.

GIOVANNA SARNELLA, *La chiesa del SS. Corpo di Cristo di Maddaloni dalla fine del Cinquecento a tutto il Settecento*. In <<Rivista Storica del Sannio / Saggi e ricerche>> n. I- 2000.

JAMES TICE, *The city and landscape as Theatre: Placemaking in Rome 1500-1750*. Department of Architecture, School of Architecture and Allied Arts, University of Oregon, 2000 .

- FILIPPO BARBERA, *La scelta strategica del Real Sito di Portici*, Portici, 2000.
- CLARA SEQUEIRA, *O Barroco em Santo Antao do Tojal: proposta para un percorso*, Santo Antao do Tojal, 2000, p. 509.
- GIOVANNA CURCIO, e *Il bosco Parrasio dell'Arcadia*, in *L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo*, a cura di Giorgio Simoncini, tomo III, Leo S. Olschki editore, Firenze 2000, p. 664.
- E. P. BROWN e J.J. RISHEL, *Art in Rome in the Eighteen Century*, Italia 2000.
- ANA ROSA DE FREITAS, *A quinta de Santo Antao do Tojal. Palacio da Mitra*, scheda n. 10, Direcção geral dos edificios e monumentos nacionais, Lisboa, 2001.
- A.ANSELMI, *Il palazzo dell'ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma 2001, p. 191 nota 60.
- ALDO VELLA, FILIPPO BARBERA, *Il territorio storico della città vesuviana*, ed. Quaderni Vesuviani, Napoli, 2001 (prefazione di DOMENICO DE MASI, postfazione di GAETANO BORRELLI ROJO).
- MARCELLO FAGIOLO, *Da villa Madama a villa Giulia al Gianicolo: gli assi della memoria storica, in Roma. Il verde e la città, giardini e spazi verdi nella costruzione della forma urbana* (Roberto Cassetti, Marcello Fagiolo a cura di) Gangemi editore, Roma 2002, p. 43.
- PAOLA JAPPELLI, *Profilo biografico di Mario Gioffredo*, in Benedetto Gravagnuolo, *La sacra origine dell'architettura* in B. Gravagnuolo, R. De Fusco, F. Divenuto, P. Jappelli, C. Robotti, *Mario Gioffredo* (a cura di B. Gravagnuolo), Guida editori, Napoli, 2002.
- PAOLO PORTOGHESI, *Antonio Canevari*, in *Roma Barocca*, Laterza, Bari 2002, n.e. pp.565-566
- PIER LUIGI CIAPPARELLI, *Palazzo reale di Capodimonte*, in AAVV, *Campania Barocca* (a cura di Gaetana Cantone), Jaka Book, Milano, 2003, p.181.
- MARIA RAFFAELA PESSOLANO, *Continuità nelle scelte: dagli ultimi programmi del vicereame spagnolo alle intraprese e ai personaggi del primo decennio napoletano di Carlo di Borbone*, in AAVV, *Napoli-Spagna*, (a cura di Alfonso Gambardella), ESI, Napoli, 2003.
- ELENA MANZO, *Il palazzo reale di Portici tra Napoli e Madrid: documenti inediti su Domenico Antonio Vaccaro*, in ALFONSO GAMBARDELLA (a cura di), *Napoli- Spagna: architettura e città nel XVIII secolo*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, Osservatorio Astronomico, 17/18 dic. 2001), ESI, Napoli 2003, p.153 segg.
- ELENA MANZO, voce *Antonio Canevari*. Estratto anticipato e pubblicato nel 2003 tratto dal volume in corso di pubblicazione: *Giardinieri italiani "Dizionario biografico di architetti, ingegneri, giardinieri, proprietari, progettisti, letterati, trattatisti"*, (a cura di Vincenzo Cazzato).
- JOAQUIM JAIME B. FERREIRA-ALVES, *A Arquitectura em Portugal no século XVIII: do barroco joanino aos Alvares do neoclassicismo*, Faculdade de Letras. Universidade do Porto. 2003.
- CHIARA STEFANI, *Monumenti e documenti. Un'indagine sulla zona Ostiense tra XVIII e XIX secolo*, 2003, pp.292-305.
- ROSA MARIA GIUSTO, *Architettura tra tardobarocco e neoclassicismo* (introduzione di Francesco Divenuto), ESI, Napoli 2003, p. 61, 63.
- VITOR SERRAO, *O Barroco*, Lisboa 2003.
- MERCEDES SIMAL LOPEZ, *El Palacio de Espana en Roma. Embajada hispana ante la Santa Sede, segun Antonio Canevari (1726)* in << Reales Sitios >>, numero 162, 4° trimestre, 2004.
- DEPARTEMENTO DE TEORIA E HISTORIA (a cura di), Scheda su "Salvi", *Esquela de Arquitectura*, Universidad de Navarra, 2004.
- CESARE DE SETA, MARIA PERONE, *La reggia di Portici*, in AAVV, *Il Patrimonio architettonico dell'Ateneo Fridericiano* (a cura di Arturo Fratta), Arte Tipografica Editrice, Napoli 2004, vol. II.
- SONIA MUCZNIK, *The azulejos of Lisbon : Art and Decoration : a Short Survey*. Department of Art History, Tel Aviv University, 2005.

MARIA JOAO MARTINS PARDAL, *Palacio da Mitra*, Sete Caminhos, Lisboa, 2005.

MARIA JOAO PINTO, *Sete vidas de un palacio nascido na Lisboa oriental*, recensione al volume di MARIA JOAO MARTINS PARDAL, *Palacio da Mitra*, Sete Caminhos, Lisboa, 2005 in <<Diario da Noticias>>, Domingo, 20 de março 2005.

FRANCISCO JOSE' GENTIL BERGER, *Architetti italiani in Portogallo. Antonio Canevari (1681-1764)* in <<Arte e Architettura>> n.1/ gennaio 2006, di Baio Editore, Milano 2006, pp.55-60.

VERNON HYDE MINOR, *The death of Baroque and the rhetoric of good taste*, Cambridge University Press, 2006, pp. 131-135, 143,144,150,158.

WILLIAM TRONZO, *St. Peter's in the Vatican*, Cambridge University Press, 2006, p. 110.

FILIPPO BARBERA, *Dalle ville nobiliari esoteriche al palazzo reale di Portici: la simbologia del Sole e della Luna nella Santa Coppa*, in AAVV, *Architettura e Massoneria*, a cura di Marcello Fagiolo, Gangemi editore, Roma 2006, pp.230 sgg.

BIBLIOGRAFIA TEMATICA

La voce "Canevari" nei dizionari biografici dal Settecento ad oggi. *Ripetizioni, avanzamenti e giudizi controversi.*

MICHEL FOUCAULT, *Rarità, esteriorità, cumulo* in *L'archeologia del Sapere*, Rizzoli, Milano 1985, p. 159.

FRANCESCO MILIZIA, *Antonio Canevari*, in *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma, Dalla Stamperia Reale, MDCCXXXI (1781), p.331.

FRANCESCO MILIZIA, *Nicolò Salvi*, in *Memorie degli architetti...*, Ivi, p. 332.

FRANCESCO MILIZIA, *Ferdinando Fuga*, in *Memorie degli architetti...*, Ivi, p.349.

NICOLA PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti* (cod. ms. Capponi 257.), a cura di Catherine e Robert Enggass, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977, pp. 153-154.

LIONE PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, scritte e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna*, in Roma MDCCXXXVI, Società multigrafica editrice SOMU, Roma 1965.

LUIGI DEVOTI, *Pier Leone Ghezzi (1674-1755) e le sue caricature castellane*, in AAVV, *Pittori Architetti Scultori Laziali nel tempo* (a cura di Renato Lefevre), Roma, 1989, pp. 197.215.

ANTHONY CLARCK << Master Drawings>>, 1967, pp. 3-13, plates 1-16.

Stefano Ticozzi, *Dizionario degli Architetti, scultori, pittori intagliatori in rame ed in pietra*, ecc, Milano, 1830, I vol. pp.266.

FILIPPO DE BONI, *voce "Canevari" in Biografie degli artisti*, 1840, p. 78.

LE COMTE A. RACZYNSKI, *Dictionnaire Historico Artistique du Portugal*, 1847.

JOSÉ AUGUSTO FRANÇA, *Una città dell'Illuminismo. La Lisbona del marchese di Pombal*, Officina Edizioni, 1972.

CAMILLO NAPOLEONE SASSO, *Cenno biografico dell'architetto Antonio Canevari* in *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano dallo stabilimento della Monarchia fino ai giorni nostri*, vol.I, Napoli, 1856-1858, pp 367-369.

P. NAPOLI SIGNORELLI, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII* (dall'opera inedita di P. N. Signorelli sul regno di Ferdinando IV, adombrato in 3 volumi in continuazione delle vicende della cultura delle Sicilie, Arti del Disegno) a cura di G. Ceci, in <<Napoli nobilissima>>, nuova serie,II anno 1923, p. 13.

GIUSEPPE CECI, nota di commento al testo del Signorelli, n. 1di p.14.

EMILIO LAVAGNINO, *Gli artisti italiani in Portogallo*, La libreria dello Stato, 1940, XVIII E.F. p. 94.

UGO IMPERATORI, *Dizionario degli Italiani all'Eestero*, 1956, p 361.

OSKAR POLLACK, *voce Canevari* in U. Thieme - F. Becker, *Kunstler- Lexikon*, V,Leipzig, 1936, p.501.

ALESSANDRO CRUCIANI, *Voce "Canevari"* in *Enciclopedia Italiana delle Lettere, Scienze ed Arti* fondata da Giovanni Treccani, Roma, pag 724, edizione del 1949.

LUCIO SANTORO, *La reggia di Portici* in R. Pane, G. Alisio, P. di Monda, L. Santoro, A. Venditti, *Ville vesuviane del '700*, Esi Napoli, 1959, nota 28 pp.228-229.

PIETRO D'ONOFRI, *Elogio Estemporaneo per la Gloriosa memoria di Carlo III Monarca delle Spagne e delle Indie*, Napoli, 1789, p. 141.

ARNALDO VENDITTI-MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Antonio Canevari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1975, p. 55.

ARNALDO VENDITTI, *Note sull'architettura di Antonio Canevari*, op.cit., pp. 358-370.

RUDOLF WITTKOWER, *Arte e Architettura in Italia, 1600-1750*, Einaudi, Torino, 1993, p. 351 n. 82.

PAOLO PORTOGHESI, *Antonio Canevari*, in *Roma Barocca*, Laterza, Bari, 2002, pp.565-566.

PAOLA FERRARIS, *Antonio Canevari architetto dell'Arcadia (attività romana 1703-1727)*, relatrice prof. Bianca Tavassi. Tesi di specializzazione in Storia dell'arte medievale e moderna discussa il 15 luglio 1986.

PAOLA FERRARIS, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini), Argas Edizioni, Roma, 1995.

PAOLA FERRARIS, *Antonio Canevari a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini), Argas Edizioni, Roma, 1995.

PAOLA FERRARIS, Canevari Giacomo Antonio, in AAVV, << In Urbe Architectus >>, *Modelli, Disegni, Misure: La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, Roma, 1999.

PAOLA FERRARIS, *La fabbrica della chiesa delle Stimate in Roma e la statua di San Francesco di Bernardino Cametti*, in << Storia dell'Arte >>, n. 65, 1989.

FILIPPO BARBERA, *La scelta strategica del Real Sito di Portici*, Portici, 2000.

FILIPPO BARBERA, *Dalle ville nobiliari esoteriche al palazzo reale di Portici*, in Marcello Fagiolo, *Architettura e Massoneria*, Gangemi, Roma 2006.

MICHELANGELO SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, 1923.

MICHELANGELO SCHIPA, *Reali delizie Borboniche* in << Napoli Nobilissima >>, III n. 5, 1922.

BENEDETTO CROCE, *I seggi di Napoli in Nuove curiosità storiche*, Napoli, Ricciardi, 1921, p.50.

RAFFAELE MORMONE, *Documenti per la storia dell'architettura napoletana del Settecento*, in Napoli Nobilissima, III (1963-64), p. 120.

GIANCARLO ALISIO, *Giovanni Antonio Medrano*, in AAVV, *Civiltà del Settecento a Napoli*, vol.II, p. 440.

GIANCARLO ALISIO, V. CARUGHI, A. DI STEFANO, A. MICCOLI, *L'arciconfraternita della SS. Trinità dei pellegrini in Napoli*, Editoriale scientifica, 1976, p. 49.

M. RAFFAELA PESSOLANO, *Continuità nelle scelte: dagli ultimi programmi del vicereame spagnolo alle intraprese e ai personaggi del primo decennio napoletano di Carlo di Borbone*, in AAVV, *Napoli-Spagna*, (a cura di Alfonso Gambardella), ESI, Napoli, 2003.

PAOLA IZZO, *Antonio Canevari e G. Antonio Medrano. Opere architettoniche ed effimero*, tesi di dottorato, rel. prof. Gaetano Cantone, anno 1997.

CESARE DE SETA, *Architettura ambiente e società a Napoli*, Einaudi, Torino, 1981, p.16.

CESARE DE SETA, MARIA PERONE, *La reggia di Portici*, in AAVV, *Il Patrimonio architettonico dell'Ateneo Fridericiano* (a cura di Arturo Fratta), Arte Tipografica Editrice, Napoli, 2004, vol. II.

RENATO DE FUSCO, *L'architettura della seconda metà del Settecento* in Storia di Napoli, Vol VIII, p. 364.

ROSA MARIA GIUSTO, *Architettura tra tardobarocco e neoclassicismo* (introduzione di Francesco Divenuto) ESI, Napoli, 2003, nota 14 di p.216.

CHRISTOF THOENES, *Neapel und Umgebung*, Stuttgart, 1971.

HELLMUT HAGER, *Il modello con la sacrestia a pianta ovale in Filippo Juvarra e il concorso dei modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la nuova Sacrestia di S. Pietro*, De Luca, Roma, 1970, nota n.170, p. 58;

HELLMUT HAGER, *Il "modello grande" di Filippo Juvarra per la nuova Sacrestia di San Pietro in Vaticano*, in AAVV, *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, (a cura di A.B. Correa, B.B. Esquivias, G.Cantone), Electa Napoli, p. 114.

HELLMUT HAGER, *Il modello di Ludovico Risconi Sassi del Concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano ed i progetti a convessità centrale durante la prima metà del settecento in Roma*, in <<Commentari>>, XVII, 1971, 1, pp. 36-37.

HELLMUT HAGER, *On a project ascribed to Carlo Fontana for the facade of S. Giovanni in Laterano*, in <<the Burlington Magazine>>, CXVII, 1975, N.863.

H. LORENZ, *Unbekannte projecte fur die fassade von S. Giovanni in Laterano*, in << Wiener Jahrbuch fur kunstgeschichte >>, XXXIV 8, 1981, pp.183-187, tavv. 122-123.

OSKAR POLLACK, voce *Canevari* in U. Thieme - F. Becker, *Kunstler-Lexikon*, op.cit, p.501.

THOMAS POENGEN, *Die Deckenmalerei in Italianischen Kirchen*, Berlin, 1936, p.501

EBERHARD HEMPEL, *Gaetano Chiaveri, Der Architekt der katholischen Hofkirche in Dresden*, Henau /M.1956, p.191

GEORGES L. HERSEY, *Capodimonte in Carlo di Borbone a Napoli e a Caserta*, in Storia dell'arte italiana, momenti di architettura, vol.12. Einaudi, Torino, 1980.

ROBERT. C. SMITH, *The art of Portugal 1500-1800*, New York, 1928, pp.103.

JAMES TICE, *The city and landscape as Theatre: Placemaking in Rome 1500-1750*. Department of Architecture, School of Architecture and Allied Arts, University of Oregon, 2000.

VERNON HYDE MINOR, *The death of Baroque and the rhetoric of good taste*, Cambridge University Press, 2006, pp. 131-135, 143,144,150,158.

AYRES DE CARVALHO, *Don Joao V e a Arte do seu tempo*, Lisboa, 1962, II, pp.365 ss.

CARLOS DE AZEVEDO, *Solares Portugueses. Introducao ao studio de casa nobre*, Lisboa,Livros Horizonte, p.e. 1969, s.e. 1988, p. 359 ss.;

JOSÉ FERNANDEZ PEREIRA, *Arquitectura e escultura de Mafra, Retorica da Perfeição*, Editorial Presença, Lisboa, 1994.

MATILDE PESSOA DE FIGUEIREDO TAMAGNINI, *Palacio do Correio - Mor em Loures*, Liv. Ferin, 1998.

Maria Joao Martins, *Palacio da Mitra*, Sete Caminhos, Lisboa, 2005.

FRANCISCO JOSÉ GENTIL BERGER, *Architetti italiani in Portogallo. Antonio Canevari (1681-1764)* in <<Arte e Architettura>> n.1/ gennaio 2006, di Baio Editore, Milano, pp.55-60.

MERCEDES SIMAL LÓPEZ, *El palacio de Espana en Roma, Embajada hispana ante la Santa Sede, segun Antonio Canevari (1726)* in <<Reales Sitios>>, Numero 162, 4° trimestre, 2004.

ANA ROSA DE FREITAS, *A quinta de Santo Antao do Tojal. Palacio da Mitra*, scheda n. 10, Direcção geral dos edificios e monumentos nacionais, Lisboa, 2001.

AAVV, *Il patrimonio architettonico dell'Ateneo Fridericiano*, a cura di Arturo Fratta, Arte tipografica editrice, Napoli, vol.I.

MARIA LUISA MARGIOTTA, *Progetto preliminare di restauro del Bosco inferiore nel sito borbonico di Portici. Criteri metodologici*, in F. Canestrini, F. Furia, M. R. Iacono (a cura di), *Il governo dei giardini e dei parchi storici. Restauro, manutenzione, gestione*, Napoli 2001.

Il periodo romano e la formazione

PAOLA FERRARIS, *Antonio Canevari a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini), op.cit. nota 1, p.65.

GIUSEPPE BONACCORSO, TOMMASO MANFREDI, *I virtuosi del Pantheon, 1700-1758*, Roma 1998.

JEAN PAUL ALAUX, *Académie de France à Rome, ses directeurs, ses pensionnaires*, 2 vol.; Paris, 1933.

PAOLA FERRARIS, *Giacomo Antonio Canevari*, op.cit. pp. 331-332.

M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1784.

PAOLO MARCONI, *L'accademia nazionale di San Luca*, Roma, 1974; Rosa Maria Giusto, *Architettura tra tardobarocco e neoclassicismo*, op.cit., nota 14 di p.216.

FRANCO STRAZZULLO, *Documenti per la cappella palatina di Portici*, Napoli, 1975, p. 16.

NICOLA PIO, *Antonio Canevari in Le vite di pittori, scultori et architetti* (cod. ms. Capponi 257.), a cura di Catherine e Robert Enggass op.cit., p. 153.

U. BALDINI, *Giovanni Alfonso Borelli*, Dizionario Biografico degli Italiani, Istituto Treccani, Roma, 1970, vol.XII, p. 548.

PAOLA FERRARIS, *Canevari Giacomo Antonio* (Roma 1681- Napoli 1764), in *Urbe Architectus*, op. cit., pag. 331

NICOLA PIO, *Filippo Luti*, in *Le vite di pittori, scultori et architetti* (cod. ms. Capponi 257.), a cura di Catherine e Robert Enggass, op. cit, p. 39.

ALBERTO CRIELES, *Don Filippo Luzi*, in <<Notizie in... Controluce>>, marzo aprile 1988, p. 19.

UGO VALERI, *L'ultimo allievo del Bernini: Antonio Valeri*, Società tipografica, Roma, 1956, pp. 39-41.

13 Quest'aspetto viene da noi approfondito e discusso nel capitolo sulla chiesa della SS. Stimmate del presente saggio.

FRANCESCO MILIZIA, *Borromini*, in *Memorie degli architetti...* op.cit..

AMEDEO QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, Milano, 1968.

AMEDEO QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, vol. VI, Napoli, 1970.

SANDRO BENEDETTI, *L'Architettura dell'Arcadia: Roma, 1730*, in *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, (atti del convegno, Torino, 1970), Torino, 1972, I, p. 337-391.

JOAQUIM JAIME B. FERREIRA-ALVES, *A Arquitectura em Portugal no século XVIII: do barroco joanino aos Alvares do neoclassicismo*, Faculdade de Letras. Universidade do Porto. 2003.

RENATO DE FUSCO, *L'architettura della seconda metà del Settecento*, in *Storia di Napoli*, Vol VIII, p. 369.

ALDO VELLA, FILIPPO BARBERA, *Il territorio storico della città vesuviana*, ed. Quaderni Vesuviani, Napoli, 2001 (prefazione di Domenico De Masi, postfazione di Gaetano Borrelli Rojo).

PAOLA MERCURELLI SALARI, Voce "*Pier Francesco Garoli*" in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma Istituto Enciclopedico Italiano 1999, pp. 374-376.

MARCELLO FAGIOLO, *Corpus delle feste in Roma. Il Settecento e l'Ottocento*, Roma 1997, pp. 50-52.

FRANCO MANCINI, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli, 1964.

MARINA PICONE, *La cappella Sansevero*, Napoli, 1959.

ROSANNA CIOFFI, *La cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, ed. 10/17, Salerno, 1994, pp.65-67

VALENTINA CAROTENUTO, *Documenti dell'Archivio di Stato di Napoli*, in N. Spinosa, G. Alisio, L. Martorelli, N. Meluccio, V. Carotenuto, *La reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento*, Elio De rosa editore, 1998, pp.49-62.

JAMES TICE, *The city and landscape as Theatre: Placemaking in Rome 1500-1750*. Department of Architecture, School of Architecture and Allied Arts, University of Oregon, 2000.

FILIPPO BARBERA, *La scelta strategica del Real Sito di Portici*, Portici, 2000.

FILIPPO BARBERA, *Dalle ville nobiliari esoteriche al Palazzo Reale di Portici: il simbolismo de Sole e della Luna nella Santa Coppa*. in AAVV, *Architettura e Massoneria*, a cura di Marcello Fagiolo, Gangemi editore, Roma 2006, pp.230-234.

MATTEO BARBIERI, *Notizie istoriche dei matematici e filosofi del regno di Napoli*, in Napoli MDCCLXXXVIII (1778) presso Vincenzo Mazzola -Vocola, Impressore di Sua Maestà (D.G) con Licenza de' Superiori, ristampa anastatica, Arnaldo Forni, Bologna, 1975, pp.139-140.

ALPHONSO BORELLIO, *Euclides Restitutus sive prisca Geometriae elementa Brevius, & facilius contexta, in quibus precipue proportionum Theoriae nova, firmiorique methodo promuntur*, Pisi, ex Officina Francisci Honophri, 1658.

ALFONSO BORELLI, *Osservazione dell'eclisse lunare fatta in Roma in compagnia del signore Francesco Serra, la sera degli 11 gennaio 1675*, in *Giornale de' letterati* (Roma), 1675.

ALFONSO BORELLI, *Elementa conica Apollonii Pergaei et Archimedis. Opera nova et breviori methodo demonstrata*, Romae, 1680.

UGO BALDINI, *Giovanni Alfonso Borelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, op.cit. p. 546 .

CORRADO DOLLO, *Il pensiero neoterico: Giovanni Alfonso Borelli in Modelli scientifici e filosofici nella Sicilia spagnola*, Guida editori, Napoli, 1984.

GEORGES HERSEY, *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque*, Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

MORRIS KLINE, *Le origini della geometria proiettiva* in *Storia del pensiero matematico*, Einaudi Torino, 1999, p. 350.

SANDRO BENEDETTI, *Per un'architettura dell'Arcadia*, Roma, 1971, in <<Controspazio>> n. 7-8, Anno III. 1971, p. 4.

Bibliografia tematica sulle principali opere realizzate in Roma

Il concorso clementino del 1703

G. GHEZZI, *Le Buone Arti sempre più gloriose nel Campidoglio*, Roma 1704 .

PAOLO MARCONI, ANGELA CIPRIANI, ENRICO VALERIANO, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Accademia Nazionale di S. Luca, Roma 1974, vol.I .

HELLMUT HAGER, S. MUNSHOWER, *Architectural Fantasy and Reality. Drawings from the Accademia di San Luca in Rome . Concorsi clementini 1700-1750*, catalogo della mostra , University Park, 1981.

HELLMUT HAGER, *Il modello con la sacrestia a pianta ovale*, in *Filippo Juvarra e il concorso dei modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la nuova Sacrestia di S. Pietro*, De Luca, Roma , 1970, nota n.170, p. 58.

ROSA MARIA GIUSTO, *Architettura tra tardobarocco e neoclassicismo* (introduzione di Francesco Divenuto), ESI, Napoli , 2003, pp 61e 63.

RENATO DE FUSCO, *Le figure del <<significato>> e del <<significante>>* in *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Bari, p. 68.

HELLMUT HAGER, *Il modello con la sacrestia a pianta ovale*, op.cit , pp 39-41.

J. B. FISCHER VON EARLACH, *Entwurf Einer Historischen Architectur*, Wien, 1721 (prima edizione).

UGO VALERI, *L'ultimo allievo del Bernini...*, op.cit. pp.22-22.

Il restauro della basilica dei SS. Giovanni e Paolo

NICOLA PIO, *Antonio Canevari*, in *Le vite di pittori , scultori et architetti*, op.cit. pp.153-154.

FILIPPO TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte in Roma*, stampato da Marco Pagliarini in Roma, 1763.

Chracas, *Diario Ordinario* (di Roma). Sunto di notizie ed indici, Vol.I (1718-1736), notizia del 15 giugno 1718 n.167-(Roma 29/6).

ARNALDO VENDITTI-MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Voce Antonio Canevari*, In *Dizionario Biografico...* op.cit, p.55.

Il concorso per la sagrestia Vaticana

NICOLA PIO, *Antonio Canevari* in *Le vite...* op.cit.p. 153.

UGO VALERI, *Antonio Valeri*, op.cit. p. 23 e pp. 22-24.

GINO CHIERICI, *Architetti ed Architettura del '700 a Siena*, in << Architettura e arti decorative>>, rivista d'arte e di storia, Milano- Roma, fasc. V, gennaio, Anno II - MCMXIII. p 134.

HELMUT HAGER, *Il modello con la sagrestia a pianta ovale in Filippo Juvarra* op.cit. pp.39-41.

GIUSEPPE CASCIOLO, *Guida illustrata al Nuovo Museo di S. Pietro*, Roma , 1924, cit. in H. Hager , Filippo Juvarra, op. cit. pag. 33.

GIOVANNI PIETRO CHATTARD, *Nuova Descrizione del Palazzo Vaticano, o sia del Palazzo apostolico di S. Pietro*, I, Roma , 1762, pag. 264, cit in H. Hager , Filippo Juvarra... , op. cit, nota n.138 , p. 56.

HELLMUT HAGER, *Il "modello grande" di Filippo Juvarra per la nuova Sacrestia di San Pietro in Vaticano*, in *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, (a cura di A.B. Correa, B.B. Esquivias, G.Cantone), Electa Napoli, pag. 114 .

L'intervento sulla chiesa delle SS. Stimate di S. Francesco

AAVV, *Chiesa delle SS. Stimate di San Francesco d'Assisi in Roma: guida storico-artistica*/parte prima (a cura di Enrico B. Angeloni); parte seconda (a cura di Daniela Baldini, Anna Maria Pedrocchi, Claudio Strinati) F.lli Palombi, Roma , 1982 .

NICOLA PIO, *Antonio Canevari* in *Le vite di pittori, scultori et architetti*, op. cit., p. 153.

LIONE PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, scritte e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna*, in Roma MDCCXXXVI, Società multigrafica editrice SOMU, Roma 1965, p 554.

PAOLA FERRARIS , *La fabbrica della chiesa delle Stimate in Roma e la Statua di San Francesco di Bernardino Cametti*, in <<Storia dell'arte >>,n.65, anno 1989, p.70 e sgg.

HELLMUT HAGER, *Filippo Juvarra...*, op. cit. nota n.175 di p. 58 . Sulla storia dell'arciconfraternita v. anche: AAVV, *Le Confraternite Romane. Arte Storia Committenza*, a cura di C.Crescentini e A. Martini, Fondazione Marco Besso, Roma 2000.

PAOLA FERRARIS, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia*, op.cit. pag 139, nota 18 di p. 146.

PAOLA FERRARIS, *Canevari Giacomo Antonio*, op. cit. p.332.

HELLMUT HAGER, *Filippo Juvarra...*,op.cit. nota 175, p 58.

HELLMUT HAGER, *Contini Giovanni Battista* , in Dizionario Biografico degli Italiani , Istituto Treccani , Roma , 1983, vol. XXVIII , pp 515-522.

ALESSANDRO DEL BUFALO. *Giovanni Battista Contini e la tradizione dal tardomanierismo nell'architettura tra 600 e 700*, Edizioni Kappa , 1982, p. 108 nota 28.

SANDRO BENEDETTI , *Per un'architettura dell'Arcadia, Roma, 1971*, in <<Controspazio>> n. 7-8, Anno III. 1971, p. 4.

FRANZ GRAF WOLFF METTERNICH, *Romischen hei Kierchenentwurfen on Johan Conrad Schlaun*, in Scritti in onore di Mario Salmi, III, Roma, 1963, p. 200 sgg., cit. in Hellmut Hager, *Filippo Juvarra...*op.cit. , p 58 .

GIANFRANCO GRITELLA, *Juvarra e l'architettura*, Franco Cosimo Panini, Modena 1992, pp. 339- 141.

HELLMUT HAGER, *On a project ascribed to Carlo Fontana for the facade of S. Giovanni in Laterano*, in << the burlington Magazine>>, CXVII, 1975, N.863 .

HELLMUT HAGER, *Filippo Juvarra...*, op. cit. p 44.

J. GAUS, *Carlo Marchionni, Ein Beitrag zur Romischen architektur des Settecento*, in <<Studi italiani>>, bd. 9. 1967, p.77

ARNALDO VENDITTI- MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Antonio Canevari*, op. cit. p. 55.

ARNALDO VENDITTI, *Note su Antonio Canevari...*op.cit.p 359.

GAETANA CANTONE, *Napoli Barocca*, Laterza, Bari, 1992.

NICOLA PIO, *Antonio Canevari*, in *Le vite dei pittori, scultori et architetti...* op.cit. p 154.

RUDOLF WITTKOWER, *Arte ed architettura il Italia*, op.cit. v. nota 15, p 19.

CARLO FRANCOVICH, *Storia della massoneria in Italia dalle origini alla rivoluzione francese*, La Nuova Italia, Firenze, 1974, pp. 9,11, 13.

P. NAUDON, *La Franc-Maçonnerie*, Paris, 1965, pp. 29 e 29.

ARNALDO VENDITTI, *Note su Antonio Canevari Architetto* , op. cit. p..359.

Sui significati simbolici delle matrici geometriche della pianta della chiesa:

PAUL ARNOLD, *Gioacchino da Fiore e le sue profezie* in *Storia dei Rosacroce*, Bompiani , Milano, 2000, p. 125

GIOACCHINO DA FIORE, *Expositio magni propheti abbatiss Joachim in Apocalipsim*, Venezia, 1527

VINCENZO MARIA MATTANÒ, *La basilica angioina di S. Chiara a Napoli, apocalittica ed escatologia*, la città del sole, Napoli, 2003.

S. BOSCARINO, *Juvarra architetto*, Roma, 1973, p.108 e sgg.

HELLMUT HAGER, *Contini Giovanni Battista* , in Dizionario Biografico degli Italiani, op. cit. p .516.

Sulla figura di Wren esiste una letteratura vastissima, sia biografica che specifica, riferita cioè alle discipline di cui si occupò ed alle scoperte che effettuò in vari campi della scienza e della tecnica. Segnaliamo pertanto, per evidenti ragioni di spazio, soltanto alcuni riferimenti essenziali. Per una dettagliata ricostruzione sulla vita e le opere di Wren rinviando ai seguenti saggi ed articoli :

J.J. O'CONNOR , E. F. ROBERTSON , *Sir Christopher Wren (1632-1723)*, School of Mathematics and Statistics. University of St. Andrew, Scotland, JOC/EFR Febraury, 2002.

J. A. BENNETT, *The mathematical science of Christopher Wren* (Cambridge-New York, 1982).

H. HARTLEY (ed.), *The Royal Society : Its Origins and Founders* (London, 1960).

J. LINDSEY, Wren, *His Work and Times* (London, 1951).

B. LITTLE, *Sir Christopher Wren: a Historical Biography* (London, 1975).

J. N. SUMMERSON, *Sir Christopher Wren* (1965).

L. WEAVER, *Sir Christopher Wren: Scientist, Scholar, and Architect* (London, 1923).

M. Whinney, *Wren* (1971).

J. A. BENNETT, *Hooke and Wren and the system of the world : some points towards an historical account*, *British J. Hist. Sci.* 8 (1975), 32-61.

J. A. BENNETT, *Christopher Wren : astronomy, architecture, and the mathematical sciences*, *J. Hist. Astronom.* 6 (3) (1975), 149-184.

G. L. HUXLEY, *The geometrical work of Christopher Wren*, *Scripta Math.* 25 (1960), 201-208.

A. J. PACEY, *Christopher Wren, 1632-1723*, in << Late seventeenth century scientists>> (Oxford, 1969), 72-106.

J. SUMMERSON, *Sir Christopher Wren*, P.R.S., *Notes and Records Royal Society of London* 15 (1960-61), 99-105.

A. VAN HELDEN, *Christopher Wren's 'De corpore Saturni'*, *Notes and Records Roy. Soc. London* 23 (1968), 213-229.
 D. T. WHITESIDE, *Wren the Mathematician*, *Notes and Records Royal Society of London* 15 (1960-61), 107-111.
 MAURIZIO NICOSIA, *Vitruvio e le origini della massoneria speculativa in Inghilterra*, in *Zenit*, 16 ottobre 1996.
 EDUARD SEKLER, *Wren and his place in european architecture*, Faber and Faber, London, 1954.

Documenti

La planimetria redatta dal Contini è custodita presso l'Archivio di Stato di Roma e risulta datata al 14 giugno del 1704: ASR, Piante e mappe, coll. Ia, cartella 86, Nr. 5334.

Il primo studioso a segnalare è il Fasolo nel suo volume: Furio Fasolo, *Il progetto di G. B. Contini per San Francesco delle Stimate*, in *Bollettino del Centro Nazionale di Studi di Storia dell'Arch.* N.4, 1945, p.13 sgg. in Helmut Hager, *Filippo Juvarra...* op. cit. p. 58.

Per una dettagliata ricostruzione dei documenti sulle fasi di costruzione della chiesa si rinvia ai saggi di Paola Ferraris e di Helmut Hager:

A.S.V. Fondo Arciconfr. Stimate, vol 45, ff. 156 v-157 (trattative, censo da stipulare), f. 166 in Paola Ferraris, *La fabbrica della chiesa delle Stimate in Roma e la statua di San Francesco di Bernardino Cametti*, op.cit., pag. 79 e nota n.41.

Il disegno del prospetto della chiesa rilevato da Johan Conrad Schlaun è:

Copy of an elevation for the facade by Joh. Conrad Schlaun, 1722, Kunstbibliothek, Berlin, HdZ. 4859 in: Helmut Hager, *On a project ascribed to Carlo Fontana for the facade of S. Giovanni in Laterano*, in << the Burlington Magazine >>, CXVII, 1975, N.863.

I principali eventi religiosi negli anni in cui Canevari lavorò alla chiesa sono contenuti nel Diario Ordinario di Roma

CHACAS. *Diario Ordinario (di Roma), Sunto di notizie ed indici*, Vol. I (1718-1736), notizia del 10 settembre 1718, n.202- (Roma 29/9):

"Mercoledì mattina 21 detto la S. di M.S.... passò alla visita delle Sacre Stimate ove si faceva l'Ottavario et ivi fu ricevuto da molti S. Cardinali e volle la Sua Santità portarsi a vedere prima l'Oratorio e poscia la fabbrica della nuova chiesa";

CHACAS. *Diario Ordinario (di Roma), Sunto di notizie ed indici*, Vol. I (1718-1736), notizia del 30 settembre 1719:

"Il Pontefice va nella chiesa delle Stimate Domenica 24 ammira la chiesa e "fece dono alli superior di essa Archiconfraternita una cedola di mille scudi", che la prese Mons. Laici.... facendo conoscere Sua Santità la continuazione della sua generosità verso la detta Archiconfraternita per servizio della fabbrica della descritta chiesa. "

CHACAS. *Diario Ordinario (di Roma), Sunto di notizie ed indici*, Vol. I (1718-1736), notizie del 16 settembre 1719, n. 343-pag.21-

"Lunedì Mons. Marefoschi vescovo di Cirene... primicerio dell'Archiconfraternita delle Sacre Stimate benedisse tre Campane che devono servire per la nuova chiesa di detta Archiconfraternita: la prima fu benedetta in onore di S. Francesco, la seconda di S. Chiara e laterza dei SS. Quaranta, antico titolo di detta chiesa. Mercoledì verso le ore 23 il s. Card. Lorenzo Corsini del titolo di S. Susanna, comprotettore della medesima Archiconfraternita (delle Stimate) fece in detta chiesa il trasporto delle Reliquie dei SS. Apostoli Pietro, Giacomo, Bartolomeo, Simone e Taddeo che dovevano mettersi nelle Croci della Consecrazione di detta Chiesa, e giovedì mattina il s. Cardinale sudetto verso le ore 12 diede principio alla Funzione di Consacrazione sudetta conforme prescrive il Cerimoniale romano, dedicando la medesima chiesa "DIVO FRANCISCO SACRIS STIGMATIBUS INSIGNITO".

L'intervento sul palazzo Bolognetti-Torlonia

AAVV, (a cura di Mario Gori Sassoli), *Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, Artemide edizioni, Roma, 2000.

GIUSEPPE VASI, *Palazzo Bolognetti* tav. 65, in *Itinerario Istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne Magnificenze di Roma*, in Roma, MDCCLXIII.

FILIPPO TITI, *Palazzo Bolognetti*, in *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte in Roma*, Stampate da Marco Pagliarini in Roma, MCCLXIII.

UGO VALERI, *L'ultimo allievo del Bernini (Antonio Valeri)*, op. cit. pp. 26-27.

MARIANO VASI, *Itinerario Istruttivo di Roma o sia Descrizione Generale delle opere più insigni di pittura, scultura e Architettura*, Tomo I, in Roma, MDCCXCI.

ANDREA MAZZANALE, *Palazzo Bolognetti- Torlonia* , in *Itinerario di Roma e suoi contorni o sia descrizione de' monumenti antichi e moderni coll'indicazione delle più belle pitture , sculture ed architetture*, Tomo I, Roma , MDCCCXVII.

F. SAVERIO BONFIGLI, *Palazzo Torlonia* in *Roma Veduta in otto giorni*, presso la libreria inglese e americana di Luigi Piale, Roma , 1834 .

PAOLO PORTOGHESI, *Antonio Canevari (1681-1764)* in *Roma Barocca*, Laterza, Bari 2002, pag 556

ARNALDO VENDITTI- MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Antonio Canevari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, op. cit. p. 56 .

ARNALDO VENDITTI, *Note su Antonio Canevari architetto*, op.cit. p.360; Oscar Pollack, *Voce Canevari* in U. Thieme F. Becker, *Kunstler Lexikon*, v, Leipzig, 1936, p 501.

FRANCESCO MILIZIA, *Nicolò Salvi* ,in *Memorie degli architetti...*, op. cit. pag 332; Armando Schiavo, *La fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*, Istituto poligrafico dello Stato, 1956.

VALTER VANNELLI, *Roma ,Architettura, la città tra memoria e progetto*, Edizioni Kappa, Roma, 1998. (su palazzo Torlonia , v p. 61, 63, 66, 112 , 123, 122, 151, 152).

Il progetto per la chiesa di S. Giovanni in Laterano

NICOLA PIO, *Antonio Canevari*, in *Le vite di pittori scultori et architetti*, op.cit. p 153,154.

Biblioteca Corsiniana, cod. 1173 , c. 514.

ARMANDO SCHIAVO, *La fontana di Trevi....* op. cit. p 40.

GIANFRANCO GRITELLA, *Juvarra e l'architettura*, Franco Cosimo Panini, Modena, 1992. pp.341-343

HELLMUT HAGER, *Filippo Juvarra*, op.cit .

H. LORENZ, *Unbekannte projecte fur die fassade von S. Giovanni in Laterano*, in << Wiener Jahrbuch fur kunstgeschichte>>, XXXIV 8 (1981), pp.183-187, tavv. 122-123.

VINCENZO GOLZIO, *La facciata di S. Giovanni in Laterano e l'architettura del Settecento* in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, Monaco, 1961, pp.450-463 .

ELISABETH KIEVEN, *il ruolo del disegno: il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano* in *De Urbe Architectus, modelli, disegni, misure, la professione dell'architetto* Roma 1680- 1750, Roma 1991, pp. 78-123

ANNA MARIA GIORGETTI VICHI (a cura di), *Gli Arcadi dal 1690 al 1800, Onomasticon*, Roma , Arcadia accademia letteraria italiana, 1977.

PAOLA FERRARIS, *Antonio Canevari architetto dell'Arcadia (attività romana 1703-1727)*, op.cit .

CHRACAS, *Diario Ordinario* , n. 639, 16 agosto 1721.

Il completamento della chiesa di S. Eustachio

FILIPPO TITI, *Descrizione delle pitture sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, 1763, p. 151.

VENUTI, *Roma Moderna*, Tomo I , parte II 1767 p.28 e p. 40.

TITO TOPINI , *Storia Eustachiana*, Roma , 1895 .

CHRACAS. *Diario Ordinario* (di Roma). *Sunto di notizie ed indici*, Vol I (1718-1736), 25 settembre 1732, n. 959 - p. 4.

PAOLO PORTOGHESI, *Antonio Canevari*, in *Roma Barocca*, op.cit . p. 566.

ARNALDO VENDITTI - MARGHERITA AZZI VISENTINI , *Canevari Antonio*, op.cit. p..56.

CARLA APPETITI, *Sant'Eustachio*, Roma , 1966, pp.33-34 ; pag 35; p.66.

HELLMUT HAGER, *Contini Giovanni Battista* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, op. cit. p 516.

ALESSANDRO DEL BUFALO, *Giovanni Battista Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700* , op.cit.

Il portico della Basilica di S. Paolo fuori le mura

FILIPPO TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte in Roma*, op.cit.

LIONE PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, scritte e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna*, cit., p. 549.

RODOLFO LANCIANI, *Pagan and Christian Rome*, Houghton, Hifflin and Company, Boston and New York, 1982

ARNALDO VENDITTI, *Note su Antonio Canevari...*, op.cit.,p.36.

CHIARA STEFANI, *Monumenti e documenti. Un'indagine sulla zona Ostiense tra XVIII e XIX secolo*, 2003, pp.292-305 .

Il progetto dell'ospedale di San Gallicano attribuzioni controverse

RUDOLF WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, op.cit. p.326, p. 348 nota 44, p.493.
 PAOLA FERRARIS, *Giacomo Antonio Canevari*, op.cit. nota 17 di p.332.
 GIUSEPPE VASI, *Spedale di S. Gallicano*, in *Itinerario Istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne Magnificenze di Roma*, in Roma , MDCCLXIII.
 C. L. MORICHINI , *Degli istituti di Carità per la sussistenza e l'educazione dei poveri e dei prigionieri in Roma*, Roma Stab. Tip. Camerale, 1870, pp. 163-165.
 MARIO ROTILI, *Filippo Raguzzini e il Rococò romano* , Roma, 1951, p.34.
 P.A. MEINER, *L'architetto Raguzzini costruttore di quest'Ospedale*, in << Bollettino dell'Ospedale di San Gallicano >> 1949, n.7. pp.119- 123.
 P.A. MEINER, *Papa Benedetto XIII (1724-1730) fondatore dell'Ospedale di S. Gallicano*, << Bollettino dell'Ospedale di S. Gallicano>>, 1948, n. 4, pp. 125-128.
 MARIO ROTILI, *Documenti in Filippo Raguzzini...*, op.cit. p. 113.
 ARNALDO VENDITTI, *Note su Antonio Canevari Architetto*, Op. Cit. p. 361.
 PAOLA FERRARIS, *Canevari Giacomo Antonio*, op.cit. p. 332.
 A. MARTINI, *Santa Maria della Quercia*, in << Le chiese di Roma illustrate>>,n.67, Roma, 1961; citato volume :Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, op.cit.,
 ANONYMOUS, *Breve ragguaglio dello Spedale Nuovamente Eretto in Roma dalla Sanità di Benedetto XIII*: Roma, Biblioteca Casanatense, (Misc. 8°) 422, 1729.
 ANONYMOUS, *Ospedale di San Gallicano* , Roma : Archivio di Stato , Fondo Ospedale di San Gallicano, Busta 5 (Rapporti al Papa), 1893.
 P. DE ANGELIS, *L'ospedale di Santa Maria e San Gallicano* , Nuova tecnica grafica, Roma, 1966.
 R. ARGENTIERI, S. BONDI, *L'Ospedale di S. Gallicano, dati storici ed artistici*, Boll. S. Gallicano 1968, n.5, pp. 57-68.
 L. HUETTER, *Il nostro Ospedale alle origini*, Boll. S. Gallicano, 1956, n.2. pp.38-45.

documenti

Sulle visite del pontefice al cantiere dell'ospedale riferite agli anni 1925-1926:

Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol.I (1718-1736), 10 marzo 1725, n. 1185, p.10.
" N. S. (dopo essere stato a visitare l'ospedale di S. Gallicano) Domenica (4/3) indi portossi a S. Maria s. Minerva, ove pose, nella cappella dell'Eccellentissima Casa Altieri, dedicata a Tutti i Santi, all'adorazione le Reliquie de Ss. Mm. Giusto e Clemente:..."
 Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol.I (1718-1736),17 marzo 1725, n. 1188, p.6.
"Sua Beatitudine, mercordì a mattina (14/3) si portò al luogo destinato per la fabbrica del nuovo Ospedale, detto di S. Gallicano in Trastevere, per benedire, come fece, e porre la prima Pietra ne' fondamenti della chiesa di detto Ospedale; dandosi fine alla sagra Funzione che venne accompagnata dalla musica de' Cantori Pontifici, e servita da Ministri della pontificia Cappella, essendovi anche presente l'Emo Corradini, celebrò ivi la Santità Sua, sopra l'Altare portatile, la Santa Messa avendo fatto Nostro Signore prima di essa al Popolo per mezz'ora continua un'efficacissima esortazione..."
 Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol. I (1718-1736), Lunedì 6 luglio 1725, n. 1725, p. 7
" N. S. volle portarsi ad osservare la Fabbrica del Nuovo Ospedale dette di S. Gallicano in Trastevere..."
 Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol.I (1718-1736), 6 ottobre 1725, n. 1275, p. 10
"S. B: passò anche ad osservare la fabrica del nuovo Ospedale detto di S. Gallicano in Trastevere."
 Chracas, Diario Ordinario(di Roma), vol. I (1718-1736), 2 febbraio 1726, n. 1325, p.11-
"...S.S. si portò ad osservare la fabrica del nuovo Ospedale detto di S. Gallicano in Trastevere..."
 Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol. I (1718-1736), 1 giugno 1726, n. 1376, p. 11-
"...S.B... si portò alla Basilica di S. Paolo f. l. m. ove ...osservò anche il Portico della medesima che si sta presentemente restaurando, nel ritorno poi al Vaticano volle...parimenti "osservare il nuovo Ospedale di S. Gallicano in Trastevere".
 Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol. I (1718-1736), 31 agosto 1726, n 1415, p. 2-
"(domenica) N. S. si portò ad osservare il nuovo Ospedale di S. Gallicano in Trastevere."
 Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol. I (1718-1736), 21 settembre 1726, n. 1524, p. 11-
"S.B. si portò all'Ospedale di S. Gallicano in Trastevere ad osservare il Cimitero che presentemente vi si sta fabbricando."
 Chracas, Diario Ordinario (di Roma) vol. I (1718-1736), 5 ottobre 1726, n. 1431, p. 5-
"fu anche S. B. all'Ospedale di S. Gallicano in Trastevere".
 Chracas, Diario Ordinario (di Roma), vol.I (1718.1736), 12 ottobre 1726,- n.1433, p.2- Sabato(5/10)-

Il Ciborio di Montecassino

A. CARAVITA , *I codici e le arti a Montecassino*, vol.III pp. 443-450.
 ARMANDO SCHIAVO, *La fontana di Trevi...* op.cit., p.27.
 ARNALDO VENDITTI, *Note su Antonio Canevari*, op.cit. p. 360.
 MICHELANGELO SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, cit, p. 331.

Departamento de Teoria e Historia (a cura di), Scheda su "Salvi", Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra, 2004.

Documenti

B. A. V., Cod. Vat. Lat n. 8235, c.11 cit .in Armando Schiavo, *La fontana di Trevi...* op.cit. p. 23.

Il progetto per il giardino dell'Arcadia

SUSANNA AKERMAN , *Queen Christina of Sweden and her Circle: the transformation of a Philosophical Libertine*, Brill, Leiden, 1998.

SUSANNA AKERMAN, *Rose Cross Over Baltic: the Spread of Rosicrucianism in Northern Europe*, Brill, Leiden , 1998.

SUSANNA AKERMAN, *Cristina di Svezia (1626-1689). La Porta Magica ed i poeti dell'Aurea Rosa Croce*, 2001 (traduzione di Massimo Marra).

Vita di Gio. Mario Crescimbeni Maceratese detto Afesibeo Cario, Custode Generale d'Arcadia scritta dall'Abate Michel Giuseppe Morei detto Mireo Rofeatico custode della medesima Arcadia, Cap. XII, pp. 269-277, in *Le vite degli Arcadi Illustri*, Stampato in Roma , MDCCLI, nella stamperia De Rossi.

G. RICUPERATI, *Studi recenti sul primo '700 italiano* , in <<Rivista Storica Italiana>>, n. 82, 1970.

AMEDEO QUONDAM , *Cultura e ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, Milano, 1968; Idem , *Dal Barocco all'Arcadia* , in *Storia di Napoli*, VI, Napoli, 1970.

ROSANNA CIOFFI, *La Cappella Sansevero, Arte barocca e ideologia massonica*, op.cit. p.109.

ORONZIO BRUNETTI, *Fuga e i Corsini*, in AAVV, *Ferdinando Fuga* (a cura di Alfonso Gambardella), Atti del Convegno Internazionale di Studi <<Ferdinando Fuga 1699-1999, Roma, Napoli, Palermo, 25-26 ottobre 1999, ESI, Napoli 2001, p. 128.

PAOLA FERRARIS, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)* in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini), op.cit., pp.137-150.

SANDRO BENEDETTI, *Per un'architettura dell'Arcadia*, in <<Controspazio>>, n.7-8, III, 1971. pp.4-12.

SANDRO BENEDETTI, *Architettura in Arcadia: poetica e formatività*, in Atti del Convegno di Studi: L'Arcadia, Atti e Memorie (Roma 15-18 Maggio 1991), Roma 1991-94, pp. 355-365.

AMEDEO QUONDAM, *Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia nel 1711*, in <<Atti e memorie dell'Arcadia >>, III.IV, 1973, 3, pp. 103-215.

C. MARIANI, *L'accademia Quirina sorta dalla scissura dell'Arcadia*, Tivoli, 1899.

POMPEO GIANNANTONIO, *L'arcadia napoletana*, Napoli Liguori, 1962.

CAMILLO MINIERI RICCIO, *Notizie delle accademie istituite nelle province napoletane*, Napoli, Stabilimento tipografico del Cav. Francesco Giannini, 1877 .

M.G. MOREI, *Adunanza tenuta dagli Arcadi in onore de I Fondatori d'Arcadia Aggiuntavi una lettera intorno a i luoghi, ove le Arcadiche Adunanze si sono fin'ora tenute*. Roma, Stamperia di Antonio de Rossi, 1753, pp.1-2.

Carlo Francovich, *Trionfo massonico a Napoli*, in *Storia della massoneria in Italia dalle origini alla rivoluzione francese*, La Nuova Italia, Firenze, 1974 .

GIOVANNA CURCIO , *Il bosco Parrasio dell'Arcadia* , in *L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo* , a cura di Giorgio Simoncini , tomo III, Leo S. Olschki editore, Firenze, 2000, p. 664 sgg.

EMILIO LAVAGNINO, *Gli artisti italiani in Portogallo*, op.cit. p. 85.

A. SCOTTI, *L'accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del Settecento*, in atti del convegno " A arte em Portugal no Seculo XVIII", Braga, 1973.

PIERPAOLO QUIETO, *Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo*, Bentivoglio, 1988.

Catalogo degli Arcadi per ordine alfabetico colla serie delle Colonie e Rappresentanze arcadiche. (anno non definito) pag. xlvj. Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III. coll. XXV.A.66.

ANNA MARIA GIORGETTI VICHI (a cura di), *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma, Arcadia accademia letteraria italiana, 1977.

WIEBKE FASTENRATH VINATTIERI, *Sulle tracce del primo Neoclassicismo. Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738-1740)* in *Weitenblicke* 2 (2003), Nr. 3, p. 19.

Chracas, *Diario Ordinario di Roma, sunto di notizie ed indici*, vol.II, anno 1760, notizie del 2/8 n.6720 e del 6/9 n.6735.

MARCELLO FAGIOLO, *Da villa Madama a villa Giulia al Gianicolo: gli assi della memoria storica*, in *Roma. Il verde e la città, giardini e spazi verdi nella costruzione della forma urbana* (Roberto Cassetti, Marcello Fagiolo a cura di) Gangemi editore, Roma 2002, p. 43.

GIOVANNA CURCIO , *Il bosco Parrasio dell'Arcadia* , in *L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo* , a cura di Giorgio Simoncini , op.cit.

J. IMORDE, *On Wandering Threes and high minded Speech: The Bosco Parrasio in Rome*, in <<Daidalos>> n.65, 1997, pp.54-59.

JAMES TICE, *The city and Landscape as Theatre: Placemaking in Rome 1500-1750*. Paper of Department of Architecture and Allied Arts, University of Oregon , 2000, p. 4 nota 6 .

VERNON HYDE MINOR, *The death of Baroque and the rhetoric of good taste*, Cambridge University Press, 2006, pp. 131-135, 143, 144, 150, 158.
 VINCENZO GIOVARDI, *Notizie del Nuovo Teatro degli Arcadi aperto in Roma l'anno 1726*, Roma, 1727 (Londra 1804) 5.

Bibliografia tematica sulle principali opere realizzate in Portogallo

Alla corte di Giovanni V re del Portogallo

EMILIO LAVAGNINO, *Gli artisti italiani in Portogallo*, op.cit. p. 85.
 ANGELA DELAFORCE, *Giovanni V di Braganza e le relazioni artistiche e politiche del Portogallo con Roma*, in Gabriele Borghini, Sandra Vasco Rocca (éd.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750)*, (catalogue d'exposition, Roma, San Michele a Ripa, 1990-1991), Roma, 1995, p. 21-39.
 PAOLA FERRARIS, *Antonio Canevari a Lisbona (1727-1750)*, op.cit. pag. 65 nota 1, p. 332
 AYRES DE CARVALHO, *D. Joao V e a arte do seu tempo*, Mafra, 1962, vol.II, p. 360.
 Diario Ordinario di Roma. Chracas, Diario Ordinario, n. 639, 16 agosto 1721.
 VINCENZO GOLZIO, *Seicento e Settecento*, Torino, 1960, p. 917.
 J. GARMS . *Die Briefe des Luigi Vanvitelli an seinen bruder Urbano in Rom : KunstHistorisches material*, in <<Romische Historische Mitteilungen>>, Rom -Wien 1971, XVIII, pp.203-279 in A. Venditti, *Note su Antonio Canevari...*, op.cit pag. 361, n. 22.
 R.VINCENTE D'ALMEIDA, F. M.SOUSA VITERBO , *A Capella de S. João Baptista erecta na Egreja de S. Roque, Fundação da Companhia de Jesus e hoje pertencente à Santa Casa da Misericórdia. Notícia histórica e descritiva*, Lisboa, 1900.
 MARTIN S.BRIGGS, *St. John's Chapel in the Church of S. Roque, Lisbon*, in *The Burlington Magazine*, 28, 1915-1916, p. 50-56 et 88-93.
 MARIA JOAO MADEIRA RODRIGUES, *A Igreja de S. Roque. Proposta de interpretação*, in <<Boletim da Junta Sistril de Lisboa>>, serie III, n° 73-74, Lisboa, 1970.
 MARIA THÉRÈSE MANDROUX - FRANCA, *La patriarcale du Roi Jean V de Portugal*, in << Coloquio Artes 83>>, Lisboa, 1989.
 MARIA THÉRÈSE MANDROUX - FRANCA, *La Patriarcale del Re Giovanni V di Portogallo di Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini (a cura di) Giovanni V del Portogallo (1701-1750) e l'alta cultura romana del suo tempo*, Catalogo della mostra, Roma 1995, pp.81-92.
 PAULO VARELA GOMES, *Tres desenhos setecentistas para a basilica patriarcal*, in <<Boletim cultural da Povo do Varzim>> XXVI/2, Povo do Varzim 1989, pp.663-687.
 JOAQUIM JAIME B. FERREIRA ALVES, *A Architectura em Portugal no século XVIII: do Barroco Joanino aos alvares do neoclassicism*, op.cit. pp.2-9.
 VINCENZO GOLZIO, *Artisti romani all'estero: Antonio Canevari e Vincenzo Mazzoneschi*, in <<Roma>> XVI (1938), pp. 464 e sgg.
 FRANCISCO JOSÉ GENTIL BERGER, *Architetti italiani in Portogallo, Antonio Canevari (1681-1764)* in <<Arte Architettura>> , n.1/, di Baio editore, Milano 2006, pp.55-60.
 JAY A.LEVENSON, *The Age of the Baroque in Portugal*, (catalogue d'exposition, Washington, National Gallery of Art, 1993-1994), London/ New Heaven, 1993.
 SOUSA VITERBO, *Antonio Canevari*, dal DIZIONARIO HISTORICO E DOCUMENTAL DOS ARQUITECTOS, ENGENHEIROS E CONSTRUTORES PORTUGUESES, vol.I, Imprensa Nacional Casa de Moeda, 1988, riproduzione in fac-simile dell'esemplare del 1899, p. 160-162.
 Visconde di Santarem, vol.I, p.CCLXI.
 JOSÉ FERNANDEZ PEREIRA, *Arquitectura e escultura de Mafra, Retorica da Perfeição*, Editorial Presença, Lisboa, 1944, p. 128.
 WALTER ROSSA, *Além da Baixa*, tese de mestrado, Lisboa, 1991.
 LAURA BERTOLACCINI, *La diffusione del modello, le città della provincia francese-Lisbona*, Roma 2000.
 JOSÉ FERNANDEZ PEREIRA, *Arquitectura e escultura de Mafra, Retorica da Perfeição*, op.cit., p. 128.
 CIRILLO VOLKMAR MACHADO, *Collecao de Memorias as vidas des pintore e escultores architectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiverao em Portugal*, (1823), Coimbra 1922, p. 180.
 F. VIEIRA DE MATTOS, *O insigne Pintor e leal esposo Vieira Lusitano, historia verdadeira que ale escrevem cantos Lyricos...* Lisboa, 1780.
 MANUEL AMARAL, *Vieira (Francisco de Matos)*, in *Dicionario Historico, corografico, heraldico, biografico, bibliografico, numismatico e artistico*, Romano Torres Editor, 1904-1995, vol.VII, pp. 459-460.
 SUSANNE CHANTAL, *La vie quotidienne au Portugal après le tremblement de terre de Lisbonne de 1755*, Paris 1997.
 BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS. *La presenza di Filippo Juvarra a Madrid e le reazioni al suo progetto per il Nuovo Palazzo Reale*. In *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, (a cura di A.Bonet Correa, B. Blasco Esquivias, G. Cantone), Electa Napoli, 1988 , p.44.
 FRANCISCO XAVIER DA SILVA, *Elogio funebre e historico de D. Joao V*, p. 231.

JOSÉ AUGUSTO FRANÇA, *Una città dell'Illuminismo. La Lisbona del marchese di Pombal*, Officina Edizioni, 1972.
 L. MORERI, *Le Grand Dictionnaire Historique*, 1759, vol. VI.
 J. A. DE COLMENAR, << *Annales d'Espagne et de Portugal* >>, Amsterdam 1741.
 AYRES DE CARVALHO, *D. João V e a arte do seu tempo*, Mafra 1962, vol. II, p. 368 e p. 449.
 G. DE MATOS SEQUEIRA, *Relação de varios casos notáveis e curiosos sucedidos em tempo na cidade de Lisboa*, Coimbra, 1925.
 R. DOS SANTOS, *Oito Seculos de arte Portuguesa*, II, Lisboa 1965, p. 237.

La torre dell'orologio di Lisbona e la torre dell'orologio dell'Università di Coimbra

AYRES DE CARVALHO, *D. João V e a arte do seu tempo*, op.cit., p. 378.
 A. VIEIRA DA SILVA, *As Muralhas da Ribeira de Lisboa*, volume I, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1940.
 PAOLA FERRARIS, *Antonio Canevari a Lisbona (1727-1732)* op.cit. pp. 57-58
 WALTER ROSSA, *A imagem Ribeirinha de Lisboa. Alegoria de uma estética urbana Barroca e instrumento de propaganda para o Império*, Universidade de Coimbra, 1999, nota 72, p. 1338.
 Sito ufficiale del Coimbra Group General Assembly 2005, *Interest of Places*, Universidade de Coimbra, 2005.

Documenti

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa), *Mesa da Consciência e ordens*, Universidade de Coimbra, Maço 60, doc. 33. (attesta che Canevari fu il progettista della torre dell'Università di Coimbra).

Il palazzo reale di Mafra

JUAN DE COUTERAS (MARQUES DE LOZOYA), *Historia del Arte Hispanico*, Tomo IV, Barcellona - Buenos Aires, 1945, p. 430.
 AYRES DE CARVALHO, *D. João V e a arte do seu tempo*, op.cit., pp. 341, 361.
 A VENDITTI, M. AZZI VISENTINI, *Canevari Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, op. cit. p. 56.
 J. A. FRANÇA, *Una ville de lumiere: la Lisbonne de Pombal*, Paris 1965.
 C. DE AZEVEDO, *Solares Portugueses*, Lisboa 1962.
 AYRES DE CARVALHO, *D. João V e a arte do seu tempo*, op.cit., p. 363.
 O Insigne Pintor e Leal Esposo Vieira Lusitano, Lisboa 1980.
 JOSÉ FERNANDEZ PEREIRA, *Arquitectura Barroca em Portugal*, Lisboa 1986, p. 198 e pp. 218-219.
 PAOLA FERRARIS, *Antonio Canevari a Lisbona (1727-1732)*, in *Giovanni V di Portogallo e la cultura romana del suo tempo*, op. cit. p. 57.
 FR. JOÃO DE S. JOSÉ DO PRADO, *Monumento Sacro da Fabrica, e Solemnissima Sagração da Santa Basilica do Real Convento de Mafra*, Lisboa, 1751.
 J.P. FREIRE, *Mafra: noticia historico- archeologica e artistica de vila e do paço conventual*, Oporto, 1953.
 L.F. DAGAMA, *Palacio Nacional de Mafra*, Mafra, 1986.
 FR. JOÃO DE SANTANA, *Real Edifício Mafrense Visto por Fora e por Dentro*, Mafra, 1828 (BIBLIOTECA DO PALÁCIO NACIONAL DE MAFRA, Res.).
Basilica e Palácio de Mafra, in *Archivo Pittoresco*, Ano IV, Nº 15, Lisboa, 1855.
 JOAQUIM DA CONCEIÇÃO GOMES, *O Monumento de Mafra*, Mafra, 1866.
 JOAQUIM DA CONCEIÇÃO GOMES, *Descrição Minuciosa do Monumento de Mafra*, Lisboa, 1871.
 EDUARDO AUGUSTO VIDAL, *O Convento de Mafra*, in *A Arte*, Vol. I, s.l., 1879.
 VISCONDE DE SANCHES DE BAENA, *Apontamentos Acerca da Biographia do Notavel Architecto da Basilica Real, Palacio, e Convento da Villa de Mafra*, Lisboa, 1881.
 ALBERTO TELES, *Os Paços Monásticos de Mafra*, in *O Occidente*, Nº 506, Nº 508, Nº 510, Nº 513, Nº 514, Lisboa, 1893;
 J. LINO DE CARVALHO, *Monumento de Mafra*, Lisboa, 1904.
 J. CARDOSO GONÇALVES, *O Convento de Mafra*, Lisboa, 1906.
 JOÃO PAULO FREIRE, *Mafra: História, Bibliografia e Notas*, Lisboa, 1925.
 JÚLIO IVO, *O Monumento de Mafra*, Porto, 1930.
 JOÃO PAULO FREIRE, Carlos de Passos, *Mafra, Notícia Historico-Archeologica e Artistica da Vila e do Paço Conventual*, in *Monumentos de Portugal*, Série II, Nº 1, Porto, 1933.
 D. Fernando Paes de Almeida SILVA, *Mafra e os Seus Artistas*, Mafra, 1944.
 AYRES DE CARVALHO, *A Escultura em Mafra*, Mafra, 1950.
 AYRES DE CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Lisboa, 1962.
 AYRES DE CARVALHO, *A Escola de Escultura de Mafra*, Lisboa, 1964.
 LUÍS CHAVES, *Mafra. O Monumento*, Guimarães, 1963.
 CARLOS AZEVEDO, JULIETA FERRÃO, ADRIANO GUSMÃO, *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Vol. III, Lisboa, 1963.
 ASSUNÇÃO GUILHERME, *Mafra. Efemérides do Concelho*, Mafra, 1967.
 AYRES DE CARVALHO, *Palácio e Convento de Mafra*, Lisboa, 1973.
 RAUL LINO, *Palácios Portugueses*, Lisboa, 1973.
 ARMANDO LUCENA, *Monografia de Mafra*, s.l., 1980.

YVES BOTTINEAU, *À Propos des Sources Architecturales de Mafra*, Lisboa, Paris, 1983.
 LUIS FILIPE MARQUES DA GAMA, *O Palácio Nacional de Mafra*, Lisboa, 1985.
 JOSE FERNANDES PEREIRA, *Mafra, Igreja, Palácio e Convento de*, in PEREIRA, José Fernandes, (dir. de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989.
 FERNANDES PEREIRA, *Arquitectura e Escultura de Mafra*, Lisboa, 1994.
 MANUEL GANDRA, *Mafra Barroca* (Iconografia), Lisboa, 1989.
 JULIO GIL, *Os Mais Belos Palácios de Portugal*, Lisboa, 1992.
 ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL, *Arquitectura e Poder. O Real Edifício de Mafra*, Coimbra, 1992.
 MARIA MARGARIDA MONTENEGRO, *O Palácio Nacional de Mafra*, Lisboa, 1995.

Il palazzo Correio Mor a Loures

G. Pereira, *Pelos Subúrbios a Vizinhanças de Lisboa*, Lisboa 1910.
 G. Ferreira, *Dos Correios- Mores do Reino aos Administradores gerais dos Correios e Telégrafos*, Lisboa 1963
 CARLOS DE AZEVEDO, *Solares Portugueses. Introdução ao studio da casa nobre*, Lisboa, p.e.1969, p. 359 e in s.e., Livros Horizonte, 1988.
 AYRES DE CARVALHO, *Don Joao V e a Arte do seu tempo*, Lisboa, 1962, II, pp. 365 ss.
 Arnaldo Venditti- Margherita Azzi Visentini, *Voce Canevari*, op.cit. p. 57.
 WALTER ROSSA, *A Imagem Ribeirinha de Lisboa. Alegoria de uma estética urbana barroca e instrumento de propaganda para o império*, *Universidade de Coimbra*, 2004, v. nota 72 di p. 1338.
 MATILDE PESSOA DE FIGUEREDO TAMAGNINI, *Palacio Correio Mor em Loures*, Liv. Ferin, 1998.
 MARCUS BINNEY, *Casas Nobres de Portugal, Introdução de Manuel Pedro Rio Carvalho*, Lisboa, 1987.
 MARCUS BINNEY, PATRICK BOWE, *Casas y Jardines de Portugal*, Londres, 1998.
Testamento que fez Antonio Gomez da Matta, correio mor que foi deste reino de Portugal; Off. Craesbeeckiana, 1652 in -4°, p. 136.
 DIDEROT ET D'ALEMBERT, *Blasone o arte araldica*, Grafiche Torriani, p. 23.
 ARLINDO JOSÉ NICAU CASTANHO, *L'origine dell'Ordine di Cristo*, Lisbona, 2002.
 FRANCO CUOMO, *Storia degli Ordini Cavallereschi*, Newton & Compton, 2000, pp.140-143.
 AYRES DE CARVALHO, *Don Joao V e a Arte do seu tempo*, op.cit, vol. II, p. 363 e p. 369.
 FRANCISCO JOSÉ GENTIL BERGER, *Architetti italiani in Portogallo. Antonio Canevari (1681-1764)* in "Arte e Architettura", n.1 gennaio 2006, di Baio editore, Milano 2006, p. 60.

Il "palacio da Mitra" di Lisbona

MARIA JOAO MARTINS PARDAL, *Palacio da Mitra*, Sete Caminhos, Lisboa 2005.
 JORGE GASPAR, *Da Lisboa oriental, o oceano, o tejo e o mar de palma: tres entradas para explicar Lisboa*, in <<Scripta Vetera>>, edicion electronica de trabajos publicados sobre geografia y ciencias sociales, Lisboa 2006
 MARIA JOAO PINTO, *Sete vidas de un palacio nascido na Lisboa oriental*, recensione al volume di Maria Joao Martins Pardal, *Palacio da Mitra*, Sete Caminhos, Lisboa, 2005 in <<Diario da Noticias>>, Domingo, 20 de março 2005.
 Ministério dos Negocios Estrangeiros: *A Visit to Necessidades Palace*, sul sito Internet dell'omonima istituzione.
[www. Palacios deportugal-hpg.ig.com.br/necessidades.htm](http://www.Palaciosdeportugal-hpg.ig.com.br/necessidades.htm).
 LEONOR FERRAO, *Necessidades, Palacio, Convento e Igreja das* in *Dicionario de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989, pp- 312-314.
 ARNALDO VENDITTI-MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Antonio Canevari*, op. cit.

La residenza patriarcale e l'acquedotto di Tojal

CLARA SEQUEIRA, *O Barroco em Santo Antao do Tojal: proposta para un percurso*, Santo Antao do Tojal, 2000, p. 509.
 JOSÉ FERNANDEZ PEREIRA, *A Acção artistica do primeiro Patriarca de Lisboa*, Lisboa 1991.
 JOAO MIGUEL DOS SANTOS SIMOES, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa 1979.
 SONIA MUCZNIK, *The azulejos of Lisbon : Art and Decoration : a Short Survey*. Department of Art History, Tel Aviv University, 2005.
 L. ARRUDA, *Azulejaria Barroca portuguesa: figuras de Convite*, Lisboa, 1998.
 R. SABO, J. N. FALCATO, N. LEMONNIER, *Portuguese Decorative Tiles*, New York, London and Paris, 1998.
 ANA ROSA DE FREITAS, *A quinta de Santo Antao do Tojal . Palacio da Mitra*, scheda n. 10, Direcção geral dos edificios e monumentos nacionais, Lisboa 2001.
 PAOLA FERRARIS, *Antonio Canevari a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini) op .cit.
 AYRES DE CARVALHO, *D. Joao V e a arte do seu tempo*, op.cit, pp. 366 -367
 MARIA ANTICO GALLINA, *La conoscenza della terra per le soluzioni tecniche*, in *I romani, dalla terra all'uomo*, (introduzione di Raymond Chevallier), Amilcare Pizzi, Milano, 1998;

FRANCESCO STARACE (a cura di) , *L'acqua e l'architettura, Acquedotti e fontane nel regno di Napoli*, Ed.del Grifo, Napoli 2002.

MARCO VITRUVIO POLLIONE, *Libro VIII, paragrafo VI*, in *De Architectura* (a cura di Franca Bossolino), Edizioni Kappa , Roma 2002, p. 311.

PAOLA FERRARIS, *Antonio Canevari a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini) op .cit p.62.

PAULO VARELA GOMES , *A cultura arquitectonica e artistica em Portugal no Séc. XVIII*, Lisboa 1988, p. 23.

JOSÉ EDUARDO HORTA CORREIA, voce *Urbanismo*, in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa 1989, p. 509 .

GUSTAVO DE MATOS SEQUEIRA, *Palacios e solare portugueses* in *Enciclopedia pela imagem*, Porto 1900 .

MARIO GUEDES REAL, *O Paço dos Arcebispos* in << Boletim da Junta Distrital Lisboa>>, Lisboa 1962, pp. 3-25;

CARLOS DE AZEVEDO, Julieta Ferrao, Adriano de Gusmao, *Monumentos e Adifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Lisboa .

ANNE DE STOOP, *Quintas e Palacios non arredores de Lisboa*, Lisboa 1986.

VITOR SERRAO, *O Barroco*, Lisboa 2003.

JOSÉ FERNANDEZ PEREIRA , *O Barroco do século XVIII*, in *Historia de Arte Portuguesa*, vol.3 Lisboa 1995, p.150

Il palazzetto con mostra d'acqua di Tojal e la Chafariz dos Arcos di Pinteus

RUDOLF WITTKOWER, *Arte e Architettura in Italia*, cit. p. 205 .

PAOLA FERRARIS, op.cit. p 61.

ROBERT C. SMITH, *The art of Portugal 1500-1800*, New York, 1928, pp. 103, s.

L'acquedotto di Lisbona o altrimenti detto delle " Aguas Livres "

AYRES DE CARVALHO, *As Encomendas Reais para Mafra (1728-1734) reveladas através da correspondência inédita de el Rey D. Joao V, Ano de 1733* in Ayres De Carvalho, *D. Joao V e a arte do seu tempo*, op.cit, p 420

JOSÉ SERGIO VELOSO DE ANDRADE, *Memória sobre Chafarizes, Bicas, Fontes e Poços públicos de Lisboa, Belém e muitos lugares do Termos*, Lisboa 1851.

JOSÉ CARLOS CONRADO CHELMICK, *Memória Sobre o Aqueducto Geral de Lisboa, Feito per Ordem de Ministerio das Obras Publicas em Portaria de 15 de fevereiro de 1856*, Lisboa 1857 (2.vol.).

CARLOS RIBEIRO, *Memória sobre o Abastecimento de Lisboa com Aguas de Nascente e Aguas de Rio*, Lisboa, 1867.

BERNARDINO ANTONIO GOMES , *O Esgoto, a limpeza e o Abastecimento das aguas em Lisboa*, Lisboa 1871.

Augusto Pinto de Mirando Montenegro, *Memória Sobre as Aguas de Lisboa*, Lisboa 1875.

JORGE DAS NEVES LARCHER , *Memória Historica sobre o Abastecimento de Agua a Lisboa até ao Reinado de D. Joao V*, Lisboa , 1937.

JOSÉ DA CUNHA SARAIVA, *O Aqueducto das Aguas Livres e o Arquitecto Ludovice*, in *Boletim Cultural e Estatístico da Campana Municipal de Lisboa*, Vol.I n.4, 1938, pp.16-19 .

JOSÉ ESTEVAM, *O aqueduto das Aguas Livres, A condução das aguas ao Barrio Alto*, in *Revista Municipal Lisboa*, n.46 1950 .

JOSÉ ESTEVAM, *O aqueduto das Aguas Livres , e o Clero*, in *revista municipal*, Lisboa ,n 46, 1950.

A. AIRES DE CARVALHO, *D. Joao V e a arte do Seu Tempo*, Vol II, Lisboa, 1962.

EDUARDO DOS SANTOS, *Mauel de Maia e o aqueduto das Aguas Livres*, in *Revista Municipal. Lisboa*, ano XIII, n.94, 3 Trimestre, 1962.

JOSÉ AUGUSTO FRANCA, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa 1977.

LUIS LEITE PINTO, *Historia do Abstecimento de Agua à Regiao de Lisboa*, Lisboa 1989.

AAVV. *D. Joao V e o Abastecimento de Agua a Lisboa*, (Catalogo de Exposição), Lisboa, 1990 (2 vols.)

WALTER ROSSA, *Além da Baiza. Indícios de Planeamento Urbano na Lisboa Settecentista*, (Disseração de Mestrado em Historia da Arte apresentada à FCSH da UN), Lisboa, 1990.

JOAQUIM DE OLIVEIRA CAETANO, *Chafarizes de Lisboa*, Lisboa, 1991.

JOAQUIM DE OLIVEIRA CAETANO, *O aqueduto das Aguas Livres* in Irisalva Moita, *O Livro de Lisboa*, Lisboa , 1991.

FRANCISCO JOSÉ GENTIL BERGER , *Lisboa e os Arquitectos de D. Joao V*, Lisboa 1994.

PAOLA FERRARIS, *Antonio Canevari a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini), Argas Edizioni, Roma, 1995,p. 64 e p 66 nota 28.

Bibliografia tematica sulle principali opere realizzate in Napoli.

Alla corte di Carlo di Borbone

- MARCELLO FAGIOLO, *Corpus delle feste in Roma . Il Settecento e l'Ottocento*, Roma 1997, pp. 50-52.
- MERCEDES SIMAL LÓPEZ, *El Palacio de Espana en Roma, Embajada hispana ante la Santa Sede, segun Antonio Canevari (1726)* in <<Reales Sitios>>, Numero 162, 4° trimestre, 2004, pp.72-74.
- YVES BOTTINEAU, *El arte cortesano en la Espana de Felipe V (1700-1746)*, Madrid 1986, pp. 580-581.
- F.J. DE LA PLAZA, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid 1975, p. 21.
- E. P. BROWN E J.J. RISHEL, *Art in Rome in the Eighteen Century*, Italia 2000 .
- A.ANSELMI, *Il palazzo dell'ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma 2001, p. 191 nota 60.
- ALOISIO ANTINORI, *Note su Troiano Acquaviva d'Aragona protoilluminista e committente di Ferdinando Fuga*, in AAVV, *Ferdinando Fuga*, a cura di Alfonso Gambardella, ESI, Napoli 2001, pp. 115-123.
- BEATRIX BLASCO ESQUIVAS, *La presenza di Filippo Juvarra a Madrid e le reazioni al suo progetto per il Nuovo Palazzo Reale* in, AAVV, *Filippo Juvarra e l'architettura europea*(a cura di A.B Correa, B.B. Esquivias, G. Cantone), Electa , Napoli ,1998, p..42.
- RAFFAELE AJELLO, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone, la fondazione ed il tempo eroico della dinastia*, in Storia di Napoli, vol. VII, cap.VI. p. 641,658, 690.
- PIETRO D'ONOFRIO, *Elogio Estemporaneo per la Gloriosa memoria di Carlo III monarca delle Spagne e delle Indie*, Napoli, 1789, p. 141.
- ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA, *Filippo Juvarra a Madrid*, collana di documenti e ricerche, vol. X, Madrid, 1978. p.15 e 16 e pp. 39-40.

Documenti

Lettere sui rapporti tra Canevari e la corte madrilenas:

- Archivio de Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, Santa Sede, leg. 185 Lettera XXXI, Joseph Patino al Card. Acquaviva (El Pardo 19 febbraio 1736) .
- Archivio General de Simancas, Estado, leg 5806, f.55, lettera autografa di Antonio Canevari. Lettera XXXII, Antonio Canevari al Card. Acquaviva (Napoli, 13 marzo 1736).
- Archivio General de Simancas, Estado Lettera XXXIII, Il card. Acquaviva a Joseph Patino (Roma , 15 marzo 1736), leg. 5806, f.54.
- Archivio General de Simancas, Estado, Card. Acquaviva a Joseph Patino (Roma, 3 maggio 1736), leg. 5806, f.53
- Archivio General de Simancas, Estado, Joseph Patino al Card. Acquaviva, (Aranuez, 20 maggio 1736), leg. 5806 f.68.
- Archivio General de Simancas, Estado, Card. Acquaviva a Joseph Patino, (Napoli, 19 giugno 1736), leg. 4896;
- Archivio del Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid, Card. Acquaviva a Joseph Patino (Napoli, 10 luglio 1736), Santa Sede, leg. 299.
- Archivio General del Palacio Real. Madrid, San Ildefonso, Card. Acquaviva a Joseph Patino (Napoli, 7 agosto 1736), leg. 7.

Il progetto della reggia di Capodimonte

La controversia col Medrano sulla stesura del progetto.

- FRANCO STRAZZULLO , *Documenti per la cappella palatina di Portici*, Napoli, 1975, nota 15 di p. 59.
- MICHELANGELO SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, op.cit., p.267,268,269.
- ROBERTO PANE, *Architettura dell'età barocca a Napoli*, Napoli, 1939, p.203.
- ARNALDO VENDITTI, *Note su Antonio Canevari*, op.cit. p.362
- MICHELANGELO SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, op.cit. 267.
- RAFFAELE AJELLO, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone, la fondazione ed il tempo eroico della dinastia*, in Storia di Napoli, vol. VII, cap.VI, pp.610-611.
- MICHELANGELO SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* , op.cit. pag. 266, pag. 267 v. nota 2, pag 270 v. nota 1, p 269 v. nota n.4.
- GIANCARLO ALISIO, *Siti Reali*, in AAVV, *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, Centro Di, Firenze, 1980, p.74.

ANTHONY BLUNT, *Caratteri dell'architettura napoletana dal tardo barocco al classicismo*, in AAVV, *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, Centro Di, Firenze, 1975, p. 68.

ANTONELLA FERRI MISSANO, *Il processo a Giovanni Antonio Medrano, indizi per una storia della fabbrica della reggia di Capodimonte*, nota di Antonella Ferri Missano presentata ai soci ordinari Franco Strazzullo e Teodoro Fittipaldi, in <<Atti dell'Accademia Pontaniana>>, Nuova serie vol. XXXVII, Anno Accademico 1988, Giannini editore, Napoli 1989, p. 208.

NICOLA MARIA PIRELLI, *Difesa del brigadiere D. Giovanni Antonio Medrano Ingegnere maggiore del regno*, Napoli, 1743.

NICOLA MARIA PIRELLI, *Per lo brigadiere D. Giovanni Antonio Medrano. In risposta alle obbiezioni fiscali*, Napoli, 1743.

ANTONELLA FERRI MISSANO, *Alcune novità su Capodimonte e sul sistema museale borbonico a Napoli*, in <<Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli>> Vol. XXIX, n.s. XVII (1986-87), pp. 89-113.

MARIA RAFFAELA PESSOLANO, *Continuità nelle scelte: dagli ultimi programmi del vicereame spagnolo alle intraprese e ai personaggi del primo decennio napoletano di Carlo di Borbone*, in AAVV, *Napoli-Spagna*, (a cura di Alfonso Gambardella), ESI, Napoli, 2003.

ANTONELLA FERRI MISSANO, *Il processo di G. Antonio Medrano: indizi per una storia della fabbrica della Reggia di Capodimonte*, in "Atti dell'Accademia Pontaniana", n.s. 1988, 37, pp. 197-216.

PAOLA IZZO, *Antonio Canevari e G. Antonio Medrano. Opere architettoniche ed effimero*, tesi di dottorato, relat. Prof. G. Cantone, anno 1997.

ELENA MANZO, *Giovanni Antonio Medrano*. Estratto anticipato e pubblicato nel 2003 tratto dal volume in corso di pubblicazione: *Giardinieri italiani "Dizionario biografico di architetti, ingegneri, giardinieri, proprietari, progettisti, letterati, trattatisti"*, (a cura di Vincenzo Cazzato).

ELENA MANZO, *Antonio Canevari*. Estratto anticipato e pubblicato nel 2003 tratto dal volume in corso di pubblicazione: *Giardinieri italiani "Dizionario biografico di architetti, ingegneri, giardinieri, proprietari, progettisti, letterati, trattatisti"*, (a cura di Vincenzo Cazzato).

RAFFAELE AYELLO, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone*, op.cit. p. 597.

Bernardo Tanucci, *Epistolario I (1723-1746)*, lettera del 2 settembre, (a cura di R. P. Coppini, L. Del Bianco, R. Neri), Roma, 1979, pag. 488 in Carlo di Borbone, *Lettere ai sovrani di Spagna (1740-1744)*, vol. III, a cura di Imma Ascione, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Fonti XI, Roma, 2002, nota della curatrice n. 336, p. 214.

CARLO DI BORBONE, *Lettere ai Sovrani ...* op.cit. a cura di Imma Ascione, nota della curatrice n. 304, pp. 196-197.

PIETRO D'ONOFRIO, *Elogio Estemporaneo per la Gloriosa Memoria di Carlo III monarca delle Spagne e delle Indie, dedicato alla maestà di Ferdinando III re delle due Sicilie Suo Amatissimo figlio*, op.cit., p. 141.

HELLMUT HAGER, *Filippo Juvarra*, op. cit. p. 41.

EBERHARD HEMPEL, *Gaetano Chiaveri, Der architekt der Katholischen Hofkirche in Dresden*, Henau/M, 1956, pag. 191.

WIEBKE FASTENRATH VINATTIERI, *Sulle tracce del primo neoclassicismo: Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738-1740)*, in <<Zeitenblicke>> (2003), Nr. 3 (10.12.2003), URL: <<<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/fastenrath.html>>>.

COSTANZA CARAFFA, *Alcuni disegni di Gaetano Chiaveri per la chiesa cattolica di Dresda nel contesto barocco e tardobarocco romano*, in <<Il disegno di Architettura>>, n. 21-22 (2000).

COSTANZA CARAFFA, *Gaetano Chiaveri e la ricezione di Borromini nell'ambiente dell'accademia di S. Luca*, in Francesco Borromini, Akten des Kongresses Rom 2000, hg. V. C.L. Frommel und E. Sladek, Mailand 200, pp. 440-450.

COSTANZA CARAFFA, *La piazza S. Pietro di Bernini e la chiesa cattolica di Dresda di Gaetano Chiaveri*, in *Le Bernin et L'Europe du Baroque triomphant à l'âge romantique*, atti del convegno internazionale di Parigi, 1998, a cura di Chantell Grell e Milovan Stanic, Parigi, 2002.

CARLO DI BORBONE, *Lettere ai Sovrani di Spagna*, op. cit. a cura di Imma Ascione, nota della curatrice n. 442, p. 272.

Documenti

Lettera di Bartolomeo Intieri in cui si accenna che nella città di Napoli scarseggiavano luoghi di delizie "per un principe grande come è il nostro re" (lettera del 4 ottobre 1735, Archivio di stato di Firenze, Mediceo).

Lettera di Bartolomeo Intieri in cui si accenna ai primi acquisti di tenute e case sparse nel sito di Capodimonte (lettera del 28 novembre 1735, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo).

Notizie sulla costruzione del palazzo sono invece contenute nelle lettere relative agli anni 1736 e del 1737: Lettera del 4 gennaio 1736; Lettera del 6 marzo 1736; Lettera del 24 aprile 1736; Lettera del 18 dicembre 1736 ed ancora Lettera del 17 settembre 1737; Lettera del 21 maggio 1737; Lettera del 24 settembre 1737; Lettera del 24 dicembre 1737.

Interpretazione degli elaborati di progetto

UMBERTO BILE E MANUELA LUCA DAZIO, *La reggia, 1734-1985* in AAVV, *Capodimonte, da reggia a Museo*, Elio de Rosa, 1994.

MICHELANGELO SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, op. cit. p. 270. nota 1.

MICHELANGELO SCHIPA, *Reali delizie Borboniche* in << Napoli Nobilissima >>, III n. 5, 1922.

RAFFAELE AJELLO, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone, <<la fondazione ed il tempo eroico>> della dinastia* in *Storia di Napoli*, vol. VII, cap. VII., p. 637.

NICOLA SPINOSA, *Il Museo Nazionale di Capodimonte*, Guida Artistica, Electa, Napoli, 1994, pp. 7-16

CHARLES DE BROSSES, *Lettres d'Italie*, Dijon, 1927, cap. I p. 271.

GINO DORIA E RAFFAELLO CAUSA, *La reggia di Capodimonte*, Sadea, Firenze, 1966.

UMBERTO BILE, *Capodimonte*, in AAVV, *Capodimonte da reggia a museo*, Elio de Rosa, 1995, Napoli, p. 17

NICOLA DEL PEZZO, *Siti reali: Capodimonte*, in << Napoli Nobilissima >> vol. XI, 1902, pp. 65-67, 170-173, 188-192.

GIAN BATTISTACHIARINI, CARLO Celano, *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso della Città di Napoli*, 1856.

FELICE DE FILIPPIS, *Le reali delizie di una capitale*, Napoli, 1952.

BRUNO MOLAIOLI, *La reggia di Capodimonte*, Cava dei Tirreni, 1963.

GIANCARLO ALISIO, *Urbanistica napoletana del Settecento*, Dedalo, Bari, 1979.

LUCIO SANTORO, *Residenza dei Borbone: Napoli, Palazzo Reale di Capodimonte*, in *Palazzi reali e residenze signorili* (a cura di F. Conti), Novara, 1986.

ARNALDO VENDITTI, *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli, 1961.

SONIA BRUNO, *Capodimonte: da "Delizia reale" a patrimonio collettivo*, in AAVV, *Il real bosco di Capodimonte*, De Luca Edizioni, Roma 1998, pp. 11-24.

PIER LUIGI CIAPPARELLI, *Palazzo reale di Capodimonte*, in AAVV, *Campania Barocca* (a cura di Gaetana Cantone), Jaka Book, Milano, 2003, p. 181.

DIDEROT, D'ALEMBERT, BLONDEL, FALCONET, JAUCOURT, LANDOIS, MARMONTEL, MONTESQUIEU, SAINT-LAMBERT, SULZER VOLTAIRE, WATELET, *L'estetica dell'Encyclopédie* (a cura di Massimo Modica), Ed. Riuniti, Roma, 1988

ALFONSO GAMBARDILLA, *Rapporti osmotici dal vicereame all'autonomia* in AAVV, *Napoli -Spagna, architettura e città nel XVIII secolo* (a cura di Alfonso Gambardella), op. cit. p. 14.

GIANCARLO ALISIO, *Urbanistica napoletana del '700*, Dedalo, Bari, 1993.

CAROLINA DE FALCO, *Interventi degli anni 60 del Settecento nel palazzo reale di Capodimonte* in AAVV, *Ferdinando Fuga*, a cura di Alfonso Gambardella, ESI, Napoli, 2001.

GIANCARLO ALISIO, *Il quartiere Stella in Napoli nell'Ottocento*, Electa, Napoli, 1993.

GIULIO PANE, VLADIMIRO VALERIO, *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia, piante e vedute dal XV al XIX secolo*. Grimaldi & C. Editori, Napoli, 1987.

Documenti

Museo di Capodimonte, Gabinetto disegni e stampe "Pianta del Piano Nobile del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte segnata lettera C", e recante nell'angolo in basso a destra della tavola la seguente iscrizione: "Visto, y aprobado por S. M. en 7 de febrero 1730, Marchese de Salas".

ASNA, Sez. Pianta e disegni, Cart. X, tav. 15 "Pianta del pian terreno del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte segnata lettera C".

ASNA, Sez. Pianta e Disegni, Cart X tav 16, *Pianta del piano nobile del palazzo reale di Capodimonte*.

Archeologia biblica nei riferimenti assunti nel progetto

GEORGES L. HERSEY, *Capodimonte in Carlo di Borbone a Napoli e a Caserta*, in *Storia dell'arte italiana, momenti di architettura*, vol. 12. Einaudi, Torino, 1980.

CRISTOF THOENES, *Neapel und Umgebung*, Stuttgart 1971, pp. 399-402.

ROBERT WOOD, *The Ruins of Baalbek, otherwise Heliopolis*, in *Coelo Syria*, London, 1747. Una copia del volume del Wood in lingua francese è custodita nel fondo Manoscritti Rari della Biblioteca Nazionale di Napoli.

RUDOLF WITTKOWER, *Arte ed architettura in Italia, 1600-1750*, op. cit., v. nota 15 a p. 191, p. 158, p. 337.

HANNO-WALTER KRUFT, *Le pubblicazioni dei monumenti antichi nel XVIII secolo* in *Storia delle teorie architettoniche*, Laterza, Bari, 1999, pp. 275-289.

ANTHONY BLUNT, <<The Burlington Magazine>>, 1976, p. 323.

MARGARET LYTTTELTON, *Baroque Architecture in Classical Antiquity*, London 1974.

RUDOLF WITTKOWER, *Arte ed architettura in Italia, 1600-1750*, op. cit. p. 203.

HANS SEDLMAYR, *Descrizioni genetiche*, in *L'architettura di Borromini*, Electa, Milano 1996, p. 92.

LEONARDO BENEVOLO, *Il tema geometrico di Sant'Ivo della Sapienza*, in <<Quaderni>>, n. 3, 1953.

MARCELLO FAGIOLO, *Architettura e Massoneria*, Gangemi ed., Roma 2006.

MARIAVITTORIA ANTICO GALLINA, *Roma fra gli ebrei della diaspora e i primi cristiani*, in M. A. Gallina, A. Barro, G. Bordonovo, F.M. Fales, E. Mazza, D.M. Bonaccossi, A. Passoni dell'Acqua, *Genti e luoghi della Bibbia*, (a cura di M.A. Gallina), Amilcare Pizzi, Milano, 2000, p. 111.

ALAN ALFORD, *Il mistero della Genesi delle Antiche Civiltà*, Newton & Compton, 2000.

ROBERT WOOD, *The ruins of Baalbek*, op. cit., p. 15.

GIANCARLO ALISIO, *Giovanni Antonio Medrano*, in AAVV, *Civiltà del Settecento a Napoli*, vol. II, op. cit., p. 440.

GIANCARLO ALISIO, *L'arciconfraternita della SS: Trinità dei Pellegrini in Napoli*, Napoli, 1976.
 GIANCARLO ALISIO, *Una rilettura su inediti del palazzo Reale di Portici*, in << L'architettura Cronache e Storia >>, n. 226, 1974.
 I Libro dei Re, *La Reggia di Salomone*, 7:2.
 I Libro dei Re, *Ricchezze e Magnificenze di Salomone*, 10:16.
 II Libro delle Cronache, *Magnificenza di Salomone*, 9:16.
 I Libro dei Re, *La Reggia di Salomone*, 7:2.
 II libro delle cronache, *Opere di Salomone*, 8:6.
 JUAN BAUTISTA VILLALPANDO-J.PRADO, *In Ezechielem Explanations et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani Commentariis et imaginibus illustratus*, 3 voll. Roma 1596-1604.
 BENEDETTO GRAVAGNUOLO (a cura di), *La sacra origine dell'Architettura in Mario Gioffredo*, con saggi di R. De Fusco, F. Divenuto, P. Jappelli, C. Robotti, Guida Editori , Napoli, 2002, pp.11-29, esemplare n. 275.
 MARCELLO FAGIOLO, *Il tempio di Salomone come bibbia architettonica*, in *Architettura e massoneria*, Firenze 1988 e Roma 2006.

Il progetto della nuova sede dei Sedili di Porto

FRANCESCO MILIZIA, *Antonio Canevari* in Dizionario degli Architetti... op.cit.
 BENEDETTO CROCE, *I seggi di Napoli in Nuove curiosità storiche*, Napoli, Ricciardi, 1921, p.50.
 PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII (dall'opera inedita di P. N. Signorelli sul regno di Ferdinando IV)* in <<Napoli Nobilissima>> , n.s. Vol II, 1921, p. 13.
 RAFFAELE MORMONE, *Documenti per la storia dell'architettura napoletana del Settecento*, in "Napoli Mobilissima", III (1963-64), p.120.
 PAOLA JAPPELLI, *Profilo biografico di Mario Gioffredo*, in B. Gravagnuolo (a cura di) op.cit. p. 124
 BENEDETTO GRAVAGNUOLO, *La sacra origine dell'architettura* in B. Gravagnuolo, R. De Fusco, F. Divenuto, P. Jappelli, C. Robotti, *Mario Gioffredo* (a cura di B. Gravagnuolo), Guida editori, Napoli , 2002.
 FRANCESCO DIVENUTO, *L'attività teorica dell'architetto napoletano*, in B. Gravagnuolo, R. De Fusco, F. Divenuto, P. Jappelli, C. Robotti, *Mario Gioffredo* (a cura di B. Gravagnuolo), *Mario Gioffredo*, Ivi., p. 79.
 EDUARDO NAPPI , *Antiche feste napoletane*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Fondazione Banco di Napoli , anno 2001.
 NICOLA DELLA MONICA, *Le grandi famiglie di Napoli*, Newton Compton , Roma, 1998.
 LUIGI DE LUTIO DI CASTELGUIDONE , *I sedili di Napoli* , Morano editore, 1973, pp. 69-70.
 FRANCO MANCINI , *Feste apparati e spettacoli teatrali* , in Storia di Napoli, vol. VI, p. 1194.
 FRANCO STRAZZULLO, *Settecento Napoletano*, documenti, vol II, Liguori editore, 1984.
 PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*, Tomo X, parte II, Napoli presso Vincenzo Orsino, 1813.
 FRANCO MANCINI , *Due teatri napoletani del XVIII secolo: il Nuovo e il San Carlo*, in << Napoli Nobilissima>> III s. I (1961-62).
 ARNALDO VENDITTI, *Note su Antonio Canevari...* op. cit. p. 55.
 ANTONIO CAPODANNO, *Scheda sul teatro Nuovo del Vaccaro* , in AAVV, *Civiltà del Settecento a Napoli 1734-1799*, Centro di, Firenze , 1980, vol.II, p. 369 .
 VINCENZO RIZZO, *Ferdinandus Sanfelicius Architectus Neapolitanus*, Luciano Editore , Napoli, 1999, p. 143.
 VINCENZO RIZZO, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato nel settecento napoletano*, in *Settecento Napoletano*, documenti , (Franco Strazzullo a cura di), Liguori, Napoli, p. 131,133.
 GIUSEPPE BRACCI, *Raccolta delle più interessanti vedute della città di Napoli e luoghi circonvicini, disegnata da Giuseppe Bracci ed incise da Antonio Cardoni, Napoli* .
 ARNALDO VENDITTI, *La loggia del Capitaniato di Andrea Palladio*, Vicenza : Centro Internazionale di studi di architettura, 1969.
 VINCENZO FASOLO, *Sistemi ellittici nell' architettura*, in << Architettura e Arti decorative>>, fascicolo VII- Marzo 1931.

Documenti

Gazzetta di Napoli, Avvisi, n.21, 3 maggio del 1740, Biblioteca Nazionale di Napoli, Sez. Nap. Per. 150.
 ASBN Banco dello Spirito Santo, Giornale copiapolizze, 19 agosto 1743.
 ASBN, Banco di Santo Spirito, Libro Maggiore II semestre del 1743, foglio n. 1644.
 ASBN, Banco di Santo Spirito, Giornale di Cassa 26 ottobre 1743, matr. 1438.
 A.S.BN, Banco dello Spirito Santo, Giornale copiapolizze, matr. 1494, 16 settembre 1746, p.128 : << A D. Ferdinando Follacchi d. 10 e per lui in credito... ut supra e sono per porzione delli 40 che dalli medesimi Governatori furono a lui pagati con polizza di nostro Banco per doverli pagare alli Regi Ingegneri e cioè a : Ferdinando Sanfelice, Antonio Canevari, Martino Buonocore, Nicola Canale, per l'accesso dalli medesimi fatto per servizio di detta Casa dello Spirito Santo e di detti 10 furono rilasciati in beneficio del sopralluogo dal suddetto don Ferdinando Sanfelice>>.

Il progetto delle Reali scuderie di via Calabritto a Chiaia

ALFREDO BUCCARO, *Modelli funzionali della residenza nobiliare napoletana: le fonti catastali* in AAVV, *L'uso dello spazio privato dell'età dell'Illuminismo*, Tomo II (a cura di Giorgio Simoncini) Leo. S. Olschki editore, 1995, pp. 460-462.

MICHELANGELO SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, op.cit. p.276.

COLONNA DI STIGLIANO, *Palazzo Calabritto*, in <<Napoli Nobilissima>>, vol. 13, p. 40-41.

GINO DORIA, *I palazzi di Napoli*, Guida Editori, Napoli 1992.

Documenti

ASNA, Ses. Piante e disegni, Cart. XII, n.423.

ASNA, Real Camera di S. Chiara, Provvisioni, II serie, b.163, Anno 1738.

Gli interventi sulle chiese di Maddaloni del SS. Corpo di Cristo e dei Cappuccini

GIOVANNA SARNELLA, *La chiesa del SS. Corpo di Cristo di Maddaloni dalla fine del Cinquecento a tutto il Settecento*. In <<Rivista Storica del Sannio / Saggi e ricerche>> n. I- 2000, pp. 69,73 pp.74-75, p. 77.

FRANCESCO PISCITELLI, *Dissertazioni per illustrare alcuni punti della storia di Maddaloni*, Maddaloni 1885, p. 58.

GIOVANNA SARNELLA, *Le vicende costruttive della chiesa del SS. Corpo di Cristo in Maddaloni* in <<Rassegna ANIAI>>. Pubblicazione trimestrale dell'Associazione ingegneri e architetti della Campania, n. 4- 1998, pp.19-22.

Documenti

A.S.C., Notaio Giannettasio, vol. 9322, fol.55 r.; A.S.C., Notaio Giannettasio, vol. 9323, fol. 171 r.

in Giovanna Sarnella, Appendice Documentaria in *La chiesa del SS Corpo di Cristo...* cit., pp.79-82.

Il progetto della reggia di Portici

Osservazioni sui disegni del Canevari

CESARE DE SETA, MARIA PERONE, *La reggia di Portici*, in *Il patrimonio architettonico dell'Ateneo Fridericiano*, a cura di Arturo Fratta, Arte Tipografica Editrice, Napoli, 2004, vol.1, pp. 338-421. pag. 393, tav. 173.

GIANCARLO ALISIO, *Una residenza tra mare e vulcano*, in AAVV, *La reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento*, Elio De Rosa editore, Napoli 1998, pp. 8,9.

STEFANO MAZZOLENI, *La struttura botanica*, in Stefano Mazzoleni e Donatella Mazzoleni, *L'orto botanico di Portici*, Sencino Editore, 1999, pp. 21-21.

LUCIO SANTORO, *Il palazzo reale di Portici*, in AAVV, *Ville vesuviane del '700*, ESI, Napoli 1959, nota 28, pp. 228-229.

FRANCO STRAZZULLO, *Canevari e Vanvitelli*, in *Documenti per la cappella Palatina*, Napoli, 1975, p. 11.

CESARE DE SETA, *Disegni di Luigi Vanvitelli architetto e scenografo*, in AAVV, *Luigi Vanvitelli*, Napoli 1973, pag. 203, dis. n. 127 e Cesare de Seta, Maria Perone, *La reggia di Portici*, op. cit, pag. 416 nota n. 46.

DONATELLA MAZZOLENI, STEFANO MAZZOLENI, *L'orto botanico di portici*, op. cit.

GIANCARLO ALISIO, *Una rilettura su inediti del palazzo reale di Portici* in <<L'architettura - Cronache e storia>>, n. 226 agosto 1974.

ELENA MANZO, *Il Reale palazzo di Portici tra Napoli e Madrid: documenti inediti su Domenico Antonio Vaccaro*, in *Napoli Spagna*, a cura di Alfonso Gambardella, ESI, Napoli 2003.

FILIPPO BARBERA, *Dalle ville nobiliari esoteriche al Palazzo reale di Portici: il simbolismo del Sole e della Luna nella Santa Coppa*, in Marcello Fagiolo, *Architettura e massoneria*, Gangemi editore, Roma, 2006.

VINCENZO FERRONE, *La fratellanza massonica nel Mezzogiorno. Il principe di Sansevero*, in *I profeti dell'illuminismo*, Laterza, Bari, 2000, p. 219.

PAULA FINDLEN, *Athanasius Kircher and the roman college museum*, in <<Roma moderna e contemporanea>>, rivista interdisciplinare di storia, anno III, N.3, settembre-dicembre, 1995, pag. 649.

P. SMITH, *The business of Alchemy, Science and Culture in Baroque Europe*, Princeton University Press, 1994.

ANNA GIANNETTI, *Le regie accademie artistiche dell'età carolina* in *I borbone di Napoli e i Borbone di Spagna*, a cura di Mario di Pinto, vol.II, Guida editori, Napoli, 1985, p. 454.

NICOLA DEL PEZZO, *Siti Reali: Il palazzo Reale di Portici*, in <<Napoli Nobilissima>>, Vol. V, fasc.XI, Napoli MDCCCXVI.

STEFANO MAZZOLENI, DONATELLA MAZZOLENI, *L'orto botanico di Portici*, Sencino, 1990, p. 205.

A.S.NA, Casa Reale Antica, fascio 868, inc. 348 in Franco Strazzullo, *Settecento Napoletano, documenti*, Liguoro editore, Napoli, 1982, p. 210.

ANTONIO SAURO, *La reggia di Portici*, in G. Cantone (a cura di), *Campania Barocca*, Jaka Book, Milano, 2003, p. 308.
 RUDOLF WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, op.cit., p.158 .
 RENATO DE FUSCO, *L'architettura della seconda metà del Settecento* in Storia di Napoli , Vol VIII, p.364 .
 GIANCARLO ALISIO, *Una residenza tra mare e vulcano*, in AAVV, *La reggia di Portici*, op.cit., p. 12.
 CESARE DE SETA, MARIA PERONE, *La reggia di Portici*, op. cit , pag. 415 nota 26.
 RENATO DE FUSCO, *L'architettura della seconda metà del Settecento*, op. cit. p. 364.
Apocalisse, La Gerusalemme futura, magnificenza della Celeste Gerusalemme, 21, 1-22,5.
 MARCELLO FAGIOLO , *Architettura e Massoneria*, op.cit. p. 35.

Documenti

A.S.NA., *Pianta del Piano terra della Reggia di Portici* , Sezione Piante e Disegni , Cart X, n. 26 e
 A.S.NA., *Pianta del Piano nobile della reggia di Portici* , Sezione Piante e Disegni, Cart.X, n. 27.
 A.S.NA., *Facciata del Palazzo reale verso la strada*. Sezione Piante e Disegni, Cart. X, n. 28 e A.S.NA.,
Facciata del palazzo reale verso il mare, Sezione Piante e Disegni , Cartella X, f. 29.
 N. Anito, *Facciata della parte di mare del nuovo Casino della Real Villa di Portici di S. M. Carlo di Borbone Re delle Due Sicilie*. Società Napoletana di Storia Patria , Cart. XIII-206.
 Fondo Ministero degli Affari Esteri, fascio 6968, tav. 1,2,3 Piante del palazzo reale di Portici firmate da A. Canevari .
 A.S.NA. *Borrador de la elevacion del Grillage para el Jardin de Portici*, Sezione Piante e Disegni , Cart. X, n. 40.
 A.S.NA. Sezione Piante e Disegni, *Progetto di Caserma di Antonio Medrano*, Segreteria d'Azienda (numerazione provvisoria 31/1 e 32/2) datato e firmato al 1740.
 A.S.NA., Casa Reale Amministrativa , Real Villa di Portici e sue fabbriche fasc. 1016, C
 A.S.NA., *Progetto di Parterre per il giardino verso il mare : prima soluzione* Sezione Carte e disegni Cart X, n.23.
 A.S.NA., *Progetto di parterre per il giardino verso il mare: seconda soluzione* , Sezione Piante e Disegni , Cart. X, n. 24 .
 A.S.NA. , *Progetto di Parterre per il Giardino verso il mare: terza soluzione*, Sezione Piante e Disegni , Cart. X, n. 25.
 A.S. NA. *Borrador del Real Sitio di Portici*, Sezione piante e disegni, CartellaX foglio n. 22.
 A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo , giornale di cassa, Matr. 1314, partita di ducati 100 del 17 sett. Fol 205.
 A.S.NA., Casa Reale Amministrativa, " Reale Villa di Portici e sue fabbriche", fasc. 1016 .
 Società Napoletana di Storia Patria, Manoscritto XXXII, C.20.

La cappella palatina di Portici

LUCIO SANTORO, *Il palazzo reale di Portici*, in AAVV, *Ville Vesuviane del Settecento* Napoli, 1959, p. 214
 FRANCO STRAZZULLO, *Documenti per la cappella palatina*, Napoli, 1975, p. 17.
 GIANCARLO ALISIO, *Una rilettura su inediti del palazzo reale di Portici* in <<L'architettura- cronache e storia>> n. 226, 1974, pp. 262-267.
 MICHELANGELO SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, op. cit. p.273, nota 4 .
 PIETRO D'ONOFRIO, *Elogio Estemporaneo per la Gloriosa Memoria di Carlo III monarca delle Spagne e delle Indie, dedicato alla maestà di Ferdinando III re delle due Sicilie Suo Amatissimo figlio*, Nella stamperia di Pietro Pergeri, op. cit. pag. CXLI.
 FRANCO STRAZZULLO, *Documenti per la cappella Palatina* , Napoli 1975, p. 9.
 CARLO CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso che contengono le Reali Ville di Portici, Resina , lo Scavamento Pompeiano, Capodimonte , Cardito, Caserta e S. Leucio, che servono di continuazione all'opera del canonico Carlo Celano*, Napoli 1792.
 EDUARDO NAPPI, *Reali Siti ed opere realizzate dai Borboni di Napoli nel XVIII secolo*, in AAVV, *Settecento napoletano, documenti*, a cura di Franco Strazzullo, vol.I , Liguori editore, Napoli 1982, p. 81.
 MICHELANGELO SCHIPA, op. cit., nota 5 di p 274.
 FRANCO STRAZZULLO, *Documenti per la cappella palatina*, op.cit. .p.9.
 BENIAMINO ASCIONE, *Ex Cappella Reale*, in *Portici, notizie storiche*, Portici, 1968, p. 103.
 ANTONIO SAURO, *La reggia di Portici* , in AAVV, *Campania Barocca* (a cura di G. Cantone), op.cit. , p. 313.
 LUCIO SANTORO, *Il palazzo reale di Portici* in Roberto Pane, *Ville vesuviane del Settecento*, ESI, Napoli, 1959, pp 193-235.
 BENIAMINO ASCIONE, *Portici, Notizie Storiche*, Portici, 1968, p. 104, nota 3.
 CESARE DE SETA E MARIA PERONE, *La reggia di Portici* , in AAVV, *Il patrimonio architettonico dell'Ateneo Fridericiano*, (a cura di Arturo Fratta), Arte tipografica editrice, p. 399.
 FRANCO STRAZZULLO, *Agostino Corsini*, in *La cappella palatina*, op.cit. pp. 20 ss e pp. 52-53.

documenti

A.S.NA. Sez Piante e disegni, *Plano del Oratorio y Capilla*, que S. M. ha mandado se esegute en su real Palcio de la villa de Portici, Cart. X. fol. 37;

A.S.NA. Sez. Piante e disegni, *Profil*, en que se demuestra lo interior del Oratorio e Capilla, que S. M. ha mandato se esegute en el R. Palacio de la Villa de Portici, Cart. X, fol. 36.

A.S.NA., Sez Piante e disegni, *pianta in fase di progetto*, Cart. X, fol. 33

ASBN Banco di San Giacomo. Giornale, Matr.1214, 21 agosto 1752

A Leopoldo de Gregorio D. 900. E per lui alla Tesoreria Generale D. 900, con disposizione dell'11 agosto 1752 viene ordinato pagare a Giuseppe Canart, cioè D. 600 per gastì del trasporto nella Real Villa di Portici delle colonne e pietre d'alabastro ristrovate in Gesualdo e D. 300 per portarsi in Ravello a segare dal loro sito le due colonne di verde antico consegnate da quella Chiesa cattedrale e trasportate in Portici.

ASBN Banco di San Giacomo. Giornale, Matr. 1215, 16 gennaio 1753

A Gio Bernardino Trabucco D. 600 e per esso ad Agostino Corsini a compimento di D. 1.00 ed in conto delle due statue di marmo che sta lavorando per la cappella di Portici, atteso l'altri D. 400 l'ha ricevuti anteriormente. E detto pagamento se li fa in esecuzione di real dispaccio per Segreteria di Stato e Guerra diretto a Tomase Trabucco, suo padre in data 4 dicembre 1752:

ASNA, Siti Reali, 2° serie, fasc.2°: *Salas e Canevari, lettera del 30 settembre 1741*" in Michelangelo Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone...*, op. cit., nota 5 di p. 274.

ASNA, Siti reali, fasc. 5: *al Voschi con quella data*", in Michelangelo Schipa, op.cit., v. nota 5 di p. 274 .

L'epilogo, il mistero, la morte

MERCEDES SIMAL LÒPEZ, *El Palacio de Espana en Roma, Embajada hispana ante la Santa Sede, segun Antonio Canevari (1726)* in <<Reales Sitios>>, op.cit. nota 14 di p.74.

FRANCO STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della biblioteca Palatina di Caserta*, Congedo editore, Lecce, 1976: Lettera 822, Napoli 13 dic. 1760, Vol.II, Lettera n.850, Napoli 28 marzo 1761, Vol.II;

Lettera n. 368, Napoli 14 aprile 1756, vol.I, pag .536;

lettera del 27 gennaio 1761;

lettera N.879, Napoli 18 luglio 1761, pag 721, vol.II

FRANCO STRAZZULLO, *Canevari e Vanvitelli in Documenti per la cappella palatinadi Portici*, op.cit. pp.11-16

LUIGI AMBIVERI, *Gli artisti piacentini, appendice*, 1879.

LUIGI MENSÌ, *Felice Gazzola* in *Dizionario biografico piacentino*, 1899.

ARGEGNI, *Condottieri, capitani, tribuni* in *Enciclopedia bio-bibliografica italiana*, tomo 3,1937.

G.DI GROPELLO, *Il generale Felice Gazzola*, in *Il Gazzola 1781-1981*(a cura di F. Arisi-G. di Gropello-G. Mischi), Piacenza,1981.

GIUSEPPE ROSICA, *Raimondo di Sangro, un breve profilo* in <<Zenit >>.

CARLO FRANCOVICH, *Storia della massoneria in Italia*, op. cit., p.105 .

ANONIMO, *Loggia Caraffa*, in *Le prime logge dei liberi muratori a Napoli* op. cit. p.250.

BENEDETTO GRAVAGNUOLO, *La sacra origine dell'architettura* in B. Gravagnuolo (a cura di), Mario Gioffredo, op.cit. Rosanna Cioffi, *Riscoperta dell'antico e ideologia massonica a Napoli*, in AAVV,(a cura di Alfonso Gambardella), *Ferdinando Fuga*, ESI, Napoli, 2001.

REGESTO STORICO SULLA VITA E LE OPERE DI GIACOMO ANTONIO CANEVARI

1681	Nasce a Roma Giacomo Antonio Canevari
1700	E' allievo di Antonio Valeri, ultimo allievo del Bernini
1700- 1703	Frequenta i corsi di prospettiva e di matematica- geometria presso l'Accademia di San Luca (maestri Garola e Borelli)
1703	Vince il primo premio del concorso clementino di prima classe con un progetto per un palazzo pontificio . Nello stesso anno lavora come misuratore presso il pittore Filippo Luzi.
1713	Diviene membro della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Nello stesso anno partecipa al concorso per il progetto di un modello per la Sagrestia di San Pietro.
1713-1714	Realizza per i Canonici Lateranensi la sopraelevazione del convento di S. Maria della Pace.
1714- 1718	Su incarico del Cardinale Camillo Paolucci dirige il restauro della basilica dei Santi Giovanni e Paolo.
1715	Partecipa al concorso indetto da Papa Clemente XI per il progetto della Sagrestia Vaticana, redigendo un modello dal quale Juvarra trarrà molti spunti per la basilica di Superga che realizzerà l'anno seguente.
1716	Effettua attività peritali per il monastero di S. Lorenzo in Panisperna. Nello stesso anno entra a far parte dell'Accademia dell'Arcadia sotto lo pseudonimo di "Elbasco".
1718	Subentra al Contini nel progetto della chiesa delle S. Stimate di S. Francesco. Nello stesso anno progetta le scenografie per i melodrammi di Telemaco e Berenice, regina d'Egitto, nel teatro Capranica, su incarico di Ferdinando Capranica.
1717-1721	Lavora al cantiere della chiesa delle S. Stimate di San Francesco realizzando la facciata, il campanile e la sede della Arciconfraternita di cui diventa confratello.
1721	Progetta l'apparato per la festa di S. Susanna nelle chiesa omonima
1722	Viene proposto Accademico di San Luca.
1722-1723	Effettua i rilievi del Vaticano su richiesta di Joao V re del Portogallo al fine di produrre un modello ligneo da inviare in Portogallo. Viene affiancato nell'opera dal giovane Carlo Gimac.
1723	Riceve dagli accademici dell'Arcadia il luogo di "Agroterico" con diritto di voto.
1724	Viene eletto Accademico di Merito presso l'Accademia di San Luca con nomina di Carlo Poerson, direttore dell'Accademia di Francia in Roma, e di Giuseppe Chiari.

1724-25	Redige un progetto per la facciata di S. Giovanni in Laterano sulla base di un disegno ritrovato del Borromini.
1725	Realizza l'intervento per il portico della basilica di S Paolo fuori le mura, dopo il crollo di quello realizzato da Alessandro Specchi Effettua un piano di sistemazione per l'ambasciata spagnola a Roma.
1724-1726	Effettua disegni per l'ospedale di S. Gallicano.
1725-1726	Progetta la nuova sede dell'Arcadia al bosco Parrasio con i fondi messi a disposizione da Joao V, re del Portogallo, arcade illustrate sotto lo pseudonimo di "Arete Melleo".
1726	Disegna e dirige i lavori per gli stucchi e le decorazioni dell'Arciconfraternita dei Picensi in S. Salvatore in Lauro.
1727	Realizza il disegno del ciborio di Montecassino la cui direzione dei lavori delegherà alle cure del suo allievo Salvi. Durante il viaggio verso il Portogallo, ove era atteso alla corte di Lisbona, effettua una sosta a Madrid ove illustra al marchese de La Paz varie migliorie che proponeva di realizzare nella sede dell'ambasciata spagnola a Roma.
1727-1732	Si trasferisce a Lisbona dove opera come architetto del re Joao V del Portogallo, realizzando diverse opere fra cui: la torre dell'orologio annessa al palazzo reale, restauri del palazzo, progetto della scala reale che conduce all'appartamento della regina e delle figlie. Elabora disegni per la realizzazione del palazzo-convento di Mafra redigendo un progetto che non verrà realizzato. Il progetto definitivo verrà eseguito dal Ludovice che realizzerà i campanili annessi alla chiesa del convento ispirandosi alla torre dell'orologio di Lisbona. Secondo alcuni storici portoghesi Canevari operò l'ampliamento del convento dei cappuccini che verrà inglobato nel palazzo progettato da Ludovice, attribuendo addirittura al Canevari anche il disegno dei due campanili che si vedono nel progetto del Ludovice. Realizza il progetto per la torre dell'orologio dell'università di Coimbra e molto probabilmente anche quello della grande scala radiale e del grande portico con tre archi di accesso alla Università.
1728-1730	Realizza per don Tomas de Almeida, primo Patriarca di Lisbona, la ristrutturazione del Palacio da Mitra a Lisbona nel quartiere Marvila con annessa cappella e giardini, disegna e dirige gli interventi nella località di Sant'Antao do Tojal ove realizza il restauro dell'Igreja Patriarcal, l'ampliamento della dimora estiva del patriarca con annessi giardini, la realizzazione di un acquedotto di 20 Km perfettamente funzionante, la realizzazione di un palazzetto reale con mostra d'acqua ed un'ulteriore fontana denominata "Chafariz dos Arcos" nella località di Pinteus.
1730	Progetta l'imponente palazzo Correio Mor a Loures di ben 140 stanze per la famiglia dei Matta Alves Coronel, famiglia di grandi banchieri portoghesi, comprensivo di giardino, cappella con campanile ed alloggi per la servitù.
1731	Redige su incarico della corte di Lisbona il progetto dell'acquedotto di Aguas Livres.

- 1732 Scoppia la controversia con un gruppo di ingegneri portoghesi diretti da Manuel de Maia sui criteri di calcolo dei canali dell'aquedotto e sulle relative pendenze. Il progetto di Canevari viene bocciato e sostituito con una variante con archi gotici disegnata da Custodio Vieira.
Nello stesso anno rientra in Roma dove redige su incarico di Clemente XII un disegno per la facciata di S. Giovanni in Laterano.
- 1734 Nel novembre viene richiesto a Madrid presso la corte di Filippo V ed Elisabetta Farnese, prima dell'incendio dell'Alcazar e prima della chiamata di Filippo Juvarra.
- 1735 Il 5 febbraio scrive due lettere ai sovrani di Spagna con le quali li ringrazia per averlo contattato. In quest'anno è con molta probabilità già a Napoli ove redige in Maddaloni (CE) il progetto della chiesa del SS. Corpo di Cristo disegnando la volta con incannucciata, gli stucchi e molto probabilmente anche la facciata principale e la cupola.
In quella stessa città redige anche disegni per la chiesa dei Cappuccini su incarico del Duca Marzio Carafa di Maddaloni.
- 1736 Alla morte di Filippo Juvarra la corte di Spagna nella persona di Filippo V gli rinnova l'invito di trasferirsi a Madrid ma Canevari rinnova la sua indisponibilità adducendo ragioni di età e di salute. Comunica la sua decisione al Cardinale Troiano Acquaviva con una lettera spedita da Napoli il 13 marzo. In quel periodo Canevari abitava a Resina e non sappiamo se fosse ospite di qualche nobile di alto rango o se avesse preso casa da sé. In ogni caso la presenza di Canevari nell'area vesuviana attesta che il maestro romano abbia lavorato in quelle zone, ben prima dell'incarico ufficiale come architetto per le fabbriche di Portici.
- 1737 Nel marzo viene conferito al Medrano l'incarico ufficiale di redigere il progetto del palazzo di Capodimonte. Il 4 luglio dello stesso anno Canevari viene affiancato a Medrano nella stesura del progetto percependo 90 ducati mensili.
- 1738 L'11 maggio scrive una lettera di protesta in cui denuncia che Medrano si è appropriato di suoi disegni per il palazzo di Capodimonte facendoli passare come propri (pianta p.t. e prospetto). Le richieste di Canevari sono dirette ad ottenere la piena titolarità dell'incarico ma non vengono accolte ed a tergo della lettera, con una nota di risposta, viene esonerato definitivamente dall'incarico.
Nello stesso anno Canevari viene contattato per consultazioni su alcuni progetti dalla corte di Dresda ove nella relativa corrispondenza veniva segnalato come uno degli architetti più esperti d'Europa.
- 1740 Progetta e realizza la macchina da festa in occasione della festività di S. Gennaro. Si tratta dell'anticipazione del futuro progetto della sede del Nuovo Sedile di Porto. La processione culminò sotto la macchina da lui progettata a cui il celebre grecista Martorelli dedicò per l'occasione una epigrafe in latino, la qual cosa dimostra che si mobilitarono in favore del Canavari sia i nobili aggregati nella Deputazione del Sedile di Porto che gli commissionarono l'opera sia l'Insigne Real Ordine di San Gennaro di cui faceva parte il principe Marcantonio Doria, principale finanziatore del nuovo sedile.

- 1741 Con comunicazione del 27 luglio 1741, inviata dal re al Sovrintendente Voschi, ottiene la piena titolarità di redigere il nuovo progetto per il palazzo reale di Portici. A cominciare dall'agosto dello stesso anno gli furono corrisposti 1000 ducati all'anno per il progetto e la direzione della fabbrica.
- 1742 Disegna su incarico di Carlo di Borbone il baldacchino d'argento che fu donato dal sovrano alla chiesa di S. Nicola di Bari come ringraziamento per il felice parto della regina Maria Amalia.
- 1740-1743 Realizza la nuova sede del Sedile di Porto alla via Medina, affiancato nell'opera dal giovane Mario Gioffredo.
- 1743 Viene pagato ducati 100 per il progetto e la direzione del Nuovo Sedile di Porto
- 1746 Viene pagato per lavori effettuati assieme a Ferdinando Sanfelice, Martino Buonocore, Nicola Tagliacozzi Canale per "*l'accesso dalli medesimi fatto per servizio di detta Casa dello Spirito Santo*"
- 1741-1764 Lavora al progetto ed alla direzione dei lavori della reggia di Portici conservando la titolarità dell'incarico di Portici fino all'anno della sua morte.
- 1761 28 marzo: Vanvitelli scrive una lettera al fratello Urbano, nella quale afferma di aver redatto alcuni disegni per la reggia di Portici aiutando l'anziano e malato Canevari, sottolineando che il maestro romano accettò di buon grado il suo aiuto e la sua assistenza nel cantiere di Portici.
L'anziano architetto, raggiunta la soglia degli 80 anni, versa in condizioni di salute assai precarie. Vive solo, assistito da un servo fiorentino che lo tiene lontano da tutti. Secondo quanto riporta il Vanvitelli questo fedele servitore era riuscito a farsi intestare il testamento a suo favore.
- 1764 17 aprile: Vanvitelli comunica in una lettera indirizzata al fratello, la sopraggiunta morte del Canevari.

